中國美術全集

第8卷

書法篆刻編



中國美術五千年

第八卷　書法篆刻編



中國美術五千年

第八卷 書法篆刻編

风入松书店
No. 426094

中國美術全集編輯委員會編

人民美術出版社
上海人民美術出版社
文物出版社
中國建築工業出版社
上海書畫出版社
聯合出版

本卷責任編輯 谷谿 程錫瀛

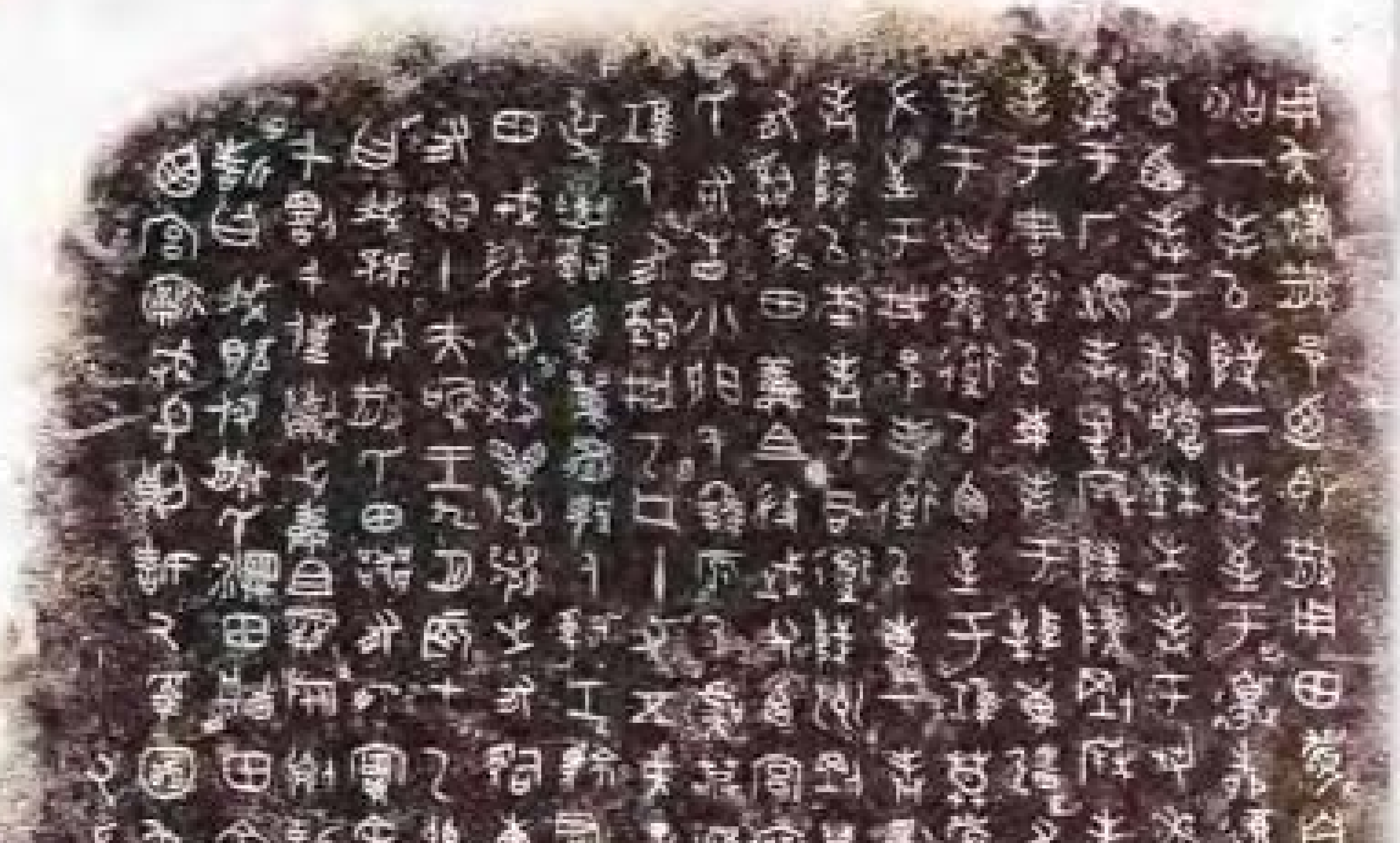
文物出版社印刷廠 製版印刷
新華書店北京發行所 發行
一九九一年九月 第一版第一次印刷
每套共八卷 平裝本國內版定價二九八元

版權所有

ISBN7-102—00772-8/J・717 (京)新登字 004 號



商　宰丰骨匕刻辭



周　散氏盤



漢 三老忌日記



秦 泰山刻石殘字


永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩稧事
也羣賢畢至少長咸集此地
有崇山峻領茂林脩竹又有清流激
湍暎帶左右引以為流觴曲水
列坐其次雖無絲竹管弦之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情
是日也天朗氣清惠風和暢仰
觀宇宙之大俯察品類之盛
所以遊目騁懷足以極視聽之
娛信可樂也夫人之相與俯仰
一世或取諸懷抱悟言一室之內
或因寄所託放浪形骸之外


趣舍萬殊靜躁不同當其欣
於所遇蹔得於己快然自足不
知老之將至及其所之既惓情
隨事遷感慨係之矣向之所
欣俛仰之閒以為陳迹猶不
能不以之興懷況脩短隨化終
期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每攬昔人興感之由
若合一契未嘗不臨文嗟悼不
能喻之於懷固知一死生為虛
誕齊彭殤為妄作後之視今
亦由今之視昔悲夫故列
敘時人錄其所述雖世殊事
異所以興懷其致一也後之攬
者亦將有感於斯文

東晉　王羲之蘭亭序



魏　嵩高靈廟碑

魏代揚州長史南梁郡太守宜陽子司馬景和妻墓誌
銘
夫人姓孟字敬訓清河人也魏中散大夫之孫女陳郡
府君之季姝夫人資含章之淑柔儀範之奇風茂芳
猗出英華秀生婉同河洲聲鏡千里年十有七而作嬪
于司馬氏自笄族從人撿至遂度四德孔脩婦宜純備
瞻始以恭孝興名接嫁姒以謙慈作稱恒覽心靜譽
舉成物軌謹言慎行動為人範斯可謂三宗屬雅九族
承親者多又夫人性稟婦姪身於容紡毅桃夭之宜上
篤小星之逮下故能慶爾螽斯五易三女出入閨閫訓
躬崇禮義方之誨毗形幽閑之教二著然盡力事上夫
人之勤夫婦有別夫人之識捨惡從善夫人之急內宗
加容夫人之恤姻於外親夫人之仁夫人有五弱而加
之以躬撿節用豈悟天道無知與善徒言享年不永以
畐積傛春秋卅有二以延昌二年夏六月甲申朔廿日

魏　孟敬訓墓誌

所以者何一切衆生種種形類二足四足多
足无足佛以一音而為説法彼彼異類各各
得解悉皆嘆言如来今日為我説法以是義
故名為父母復次善男子如人生子始十六
月雖復語言未可解了而彼父母欲教其語
先同其音漸漸教之是父母語可不正耶不
也世尊善男子諸佛如来亦復如是隨諸衆
生種種音聲而為説法為令安住佛正法故
隨所應見而為示現種種形像如来如是同
彼語言可不正耶不也世尊何以故如来所
説如師子吼隨順世間種種音聲而為衆生

北周　比丘法定寫經

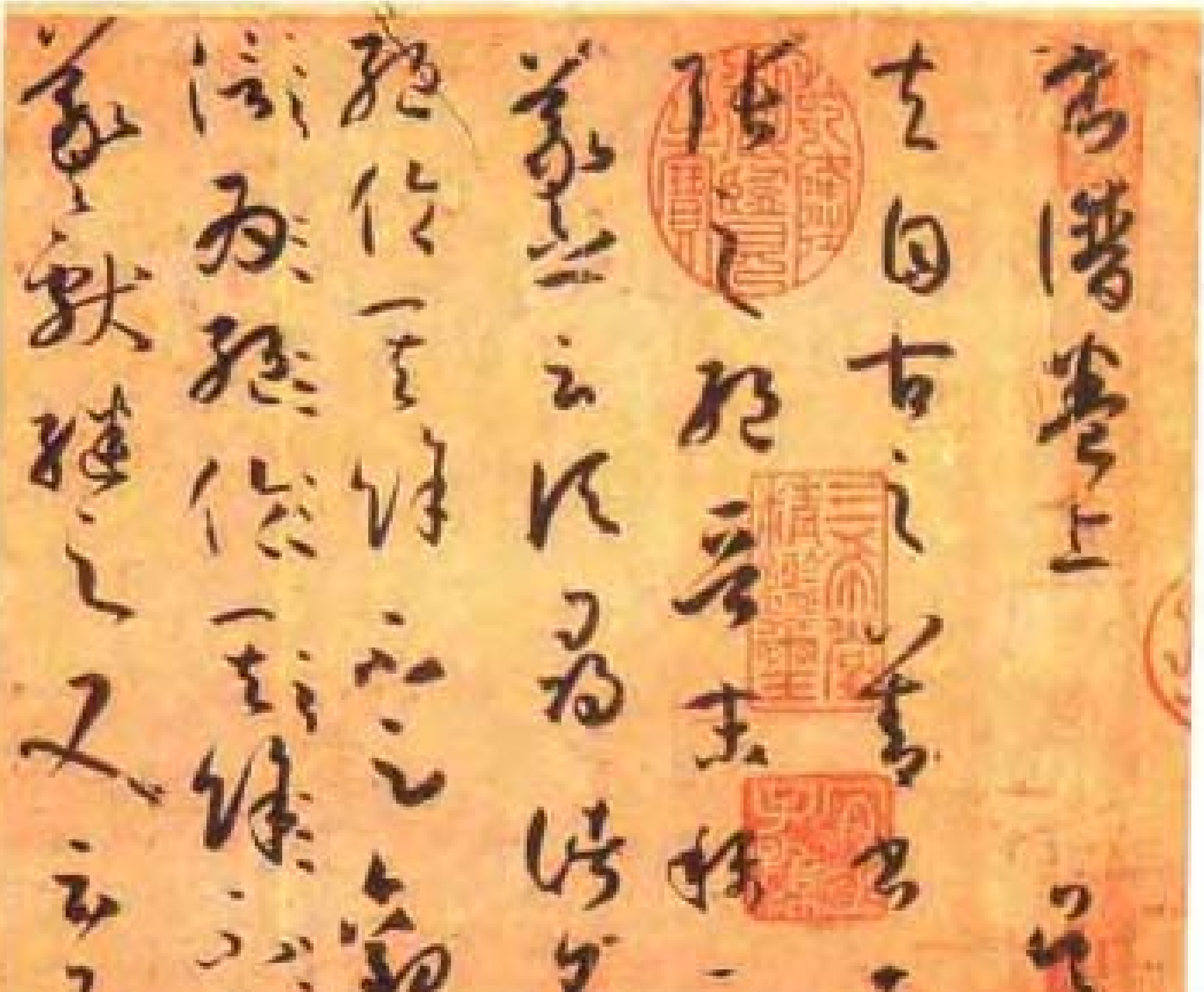


隋左武衛大將軍吳公李氏女墓誌文
女郎姓尉字富娘河南洛陽人吳公之第三女也曾祖魏周柱
國太保公祖經周柱國少傅大司空吳國公父安　皇朝左光
祿大夫左武衛大將軍洪源與積石爭流應華與鄧林共茂德
業有光於千祀軒冕不替乎一時女郎生慶金光長自蘭閨婦
德柔教而已成女工嫻習而皆備紝組豁開姿色溫柔南國善
其桃李骨像端麗西子謝其姝析無悉毋勞漂知以一年變稚
齒卓尒不群溫弥勤昏晨匪懈遵訓嚴閨房雍肅瑕而宗同蕭
石產擬四豪琮寶盈堂珎賟必偕女郎悟希倫孝恒恭慈悲經
藏之府弗顧施捨於焉相續方用配君子能爲女師而與善憑
虛浮生不回奄然遘疾砭石不瘳以大業十一年五月十三日
終於京宅春秋一十有八仍以其月十七日窆於京兆郡長安
縣龍首鄉興臺里延氏痛盛年之无逝悲處女之未笄雖在幽
[illegible]婚歸於李氏共窆无哀同穴在斯嗚呼哀哉蘭桂消亡更危
花采春蘭萎落永失芬芳遂使臺上吹簫唯聞弄玉隴頭者州
獨見恒娥反魂之香无由可值更生之草何處相逢陵谷易遷
松[illegible]豈識塋隧方深泉[illegible]難知寄以雕刊傳之不朽乃爲銘曰

隋　尉富娘墓誌



唐　歐陽詢九成宮碑



唐　孫過庭書譜



唐　柳公權神策軍碑



五代　妙法蓮花經卷第七



宋　黄庭堅　李白憶舊遊詩卷

歸去來辭序

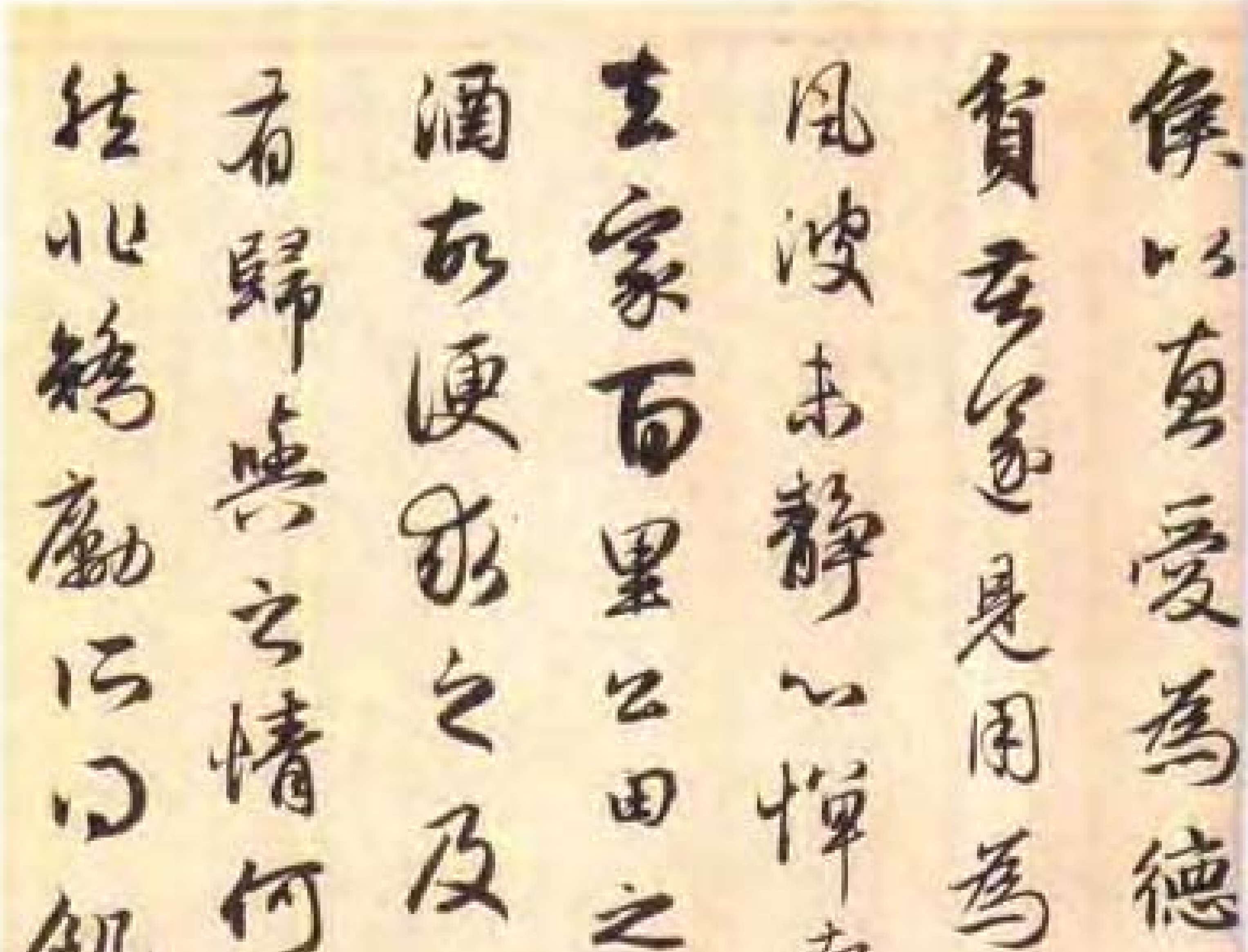
余家貧耕植不足以自給幼

稚盈室缾無儲粟生生之

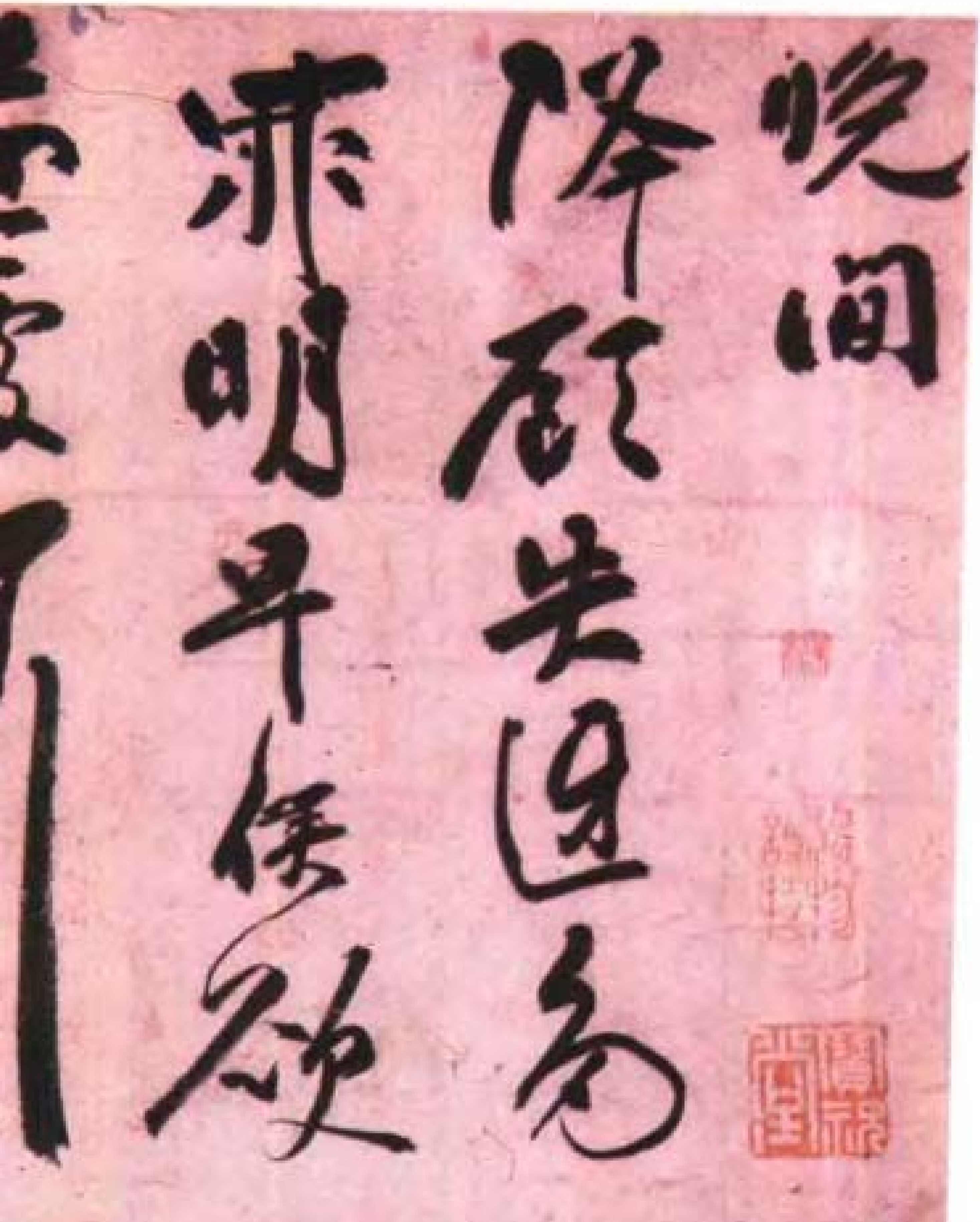
資未見其術親故多勸

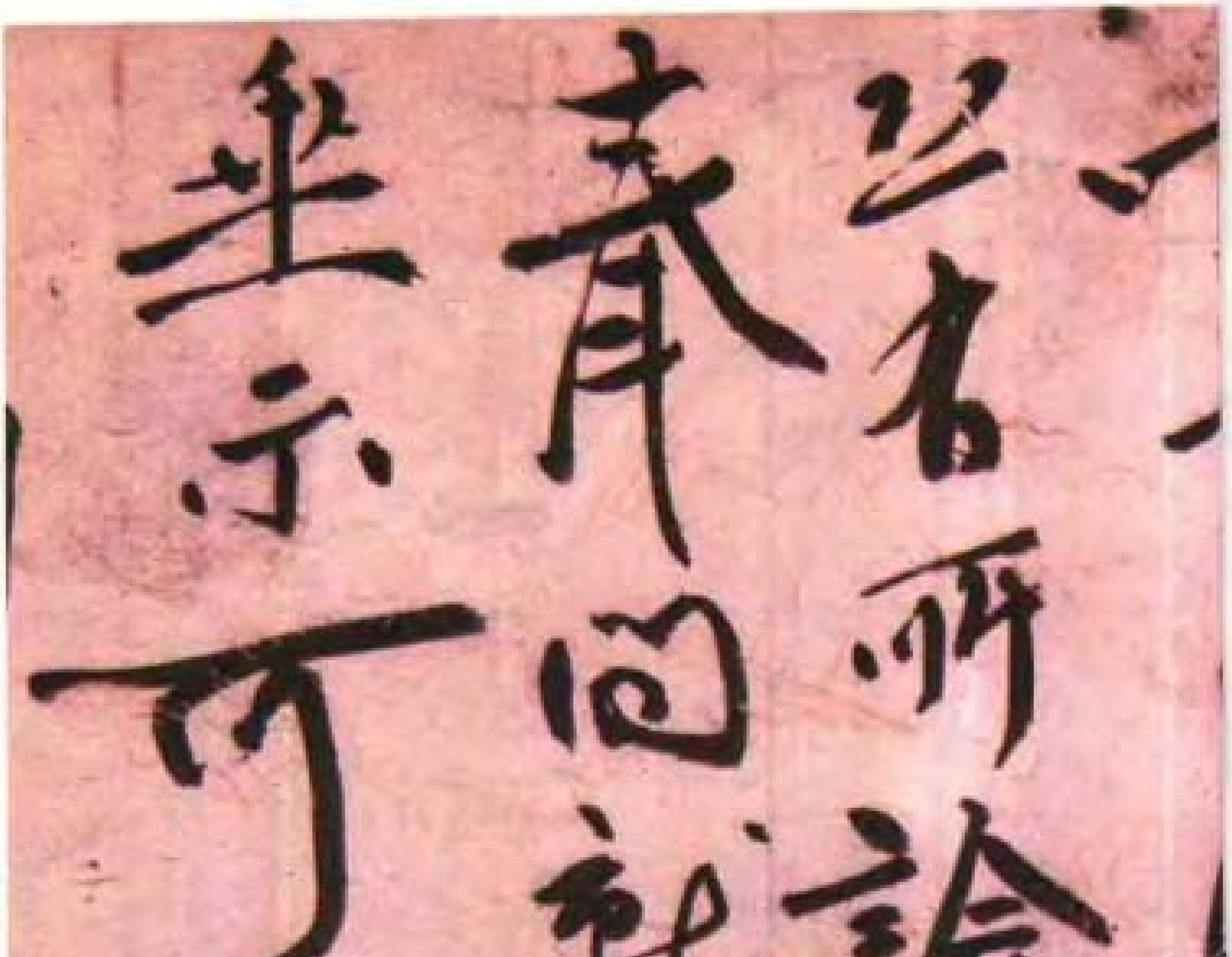
余為長吏脫然有懷求

之靡途會有四方之事諸


侯以惠愛為德家叔以余
貧苦遂見用為小邑於時
風波未靜心憚遠役彭澤
去家百里公田之利足以為
酒故便求之及少日眷然
有歸歟之情何則質性自
然非矯厲所得饑凍雖迫

元　趙孟頫　歸去來辭卷





明　祝允明　手扎



清　王鐸　自作五律



明　黃道周　喜雨詩



清　吴昌硕　七言联







漢　婕伃妾娋







漢　文帝行璽

本書各篇文字插圖，均由原《中國美術全集》所屬分册的責任編輯和插影者整理提供
僅此致謝。

整體設計

雲鶴

李文昭

中國美術全集編輯委員會編

人民美術出版社
上海人民美術出版社
文物出版社
中國建築工業出版社
上海書畫出版社
聯合出版

目録

商周春秋戰國的書法藝術……谷　谿　一
秦漢的書法藝術……王靖憲　二七
魏晉南北朝時期的書法藝術……王靖憲　五九
隋唐五代的書法藝術……楊仁愷　九八
宋金尚意書法述略
——兼論蘇黃米蔡「四家」……沈　鵬　一二六
尚古尊帖的元人書法……王學仲　一六二
帖學鼎盛期的明代書法……劉九庵　一八四
清代書法概說……沙孟海　二三七
古璽秦漢印及其餘緒……馬承源　二六四
明清篆刻流派概述……方去疾　二七六

CONTENTS

Commentaries for the Techniological Terms of YING ZAO FA SHI — a Book on the Rules of Building in the 11th c.
— Xu Bo-an
Guo Dai-heng (1)

A Brief of the Garden Art of the Dynasties of Wei, Jing and Nan-bei Chao
— Zhou Wei-quan (80)

A New Method for Measuring Architectural Monuments—Photogrammetry
— Zheng Guo-zhong (96)

Notes on the Vernacular Architecture in Hui-zhou
— Shan De-qi (120)

Sketches of the Religious Buildings in Wu-tai Mountain
— Cao Xuen (135)

Essays on the Art of Architecture
— Li Yu-zhou (139)

Commentary on Futurism — Luo Zheng-qi (147)

Historical Materials of Modern Architecture in Western Countries

- Manifesto of Fufurism
— tran. Luo Zheng-qi (151)

- Four Pieces from W. Gropius and others
— tran. Wu Huen-jia (168)

商周春秋戰國的書法藝術

谷谿

中國的商代(約公元前十六世紀——前十一世紀)是最早有文字記載的時期。大量甲骨文和金文出土,表明這時已有了文字制度,是商代文明的重要標誌之一。周族興盛後,取代了殷族的統治。武王建都鎬京(今陝西西安市南),史稱西周(約公元前十一世紀——公元前七七一年)。周人早已經有了文字,在文化上也有着自己的傳統(一)。但殷人較發達的文字和高度文化給周人以不小的影響。孔子說:「周因於殷禮」(《論語·爲政》),可見周的禮樂刑政是建立在殷商的基礎之上,形成了殷周文化的融合。自西周中葉始,由於國內衝突日益激烈,王室的威信由盛而衰。公元前七七一年,幽王被申侯聯合犬戎所殺,西周遂告結束。公元前七七〇年,平王把國都東遷洛邑(今河南洛陽市),史稱東周。隨着地方社會的經濟發展,各諸侯國日益强大起來,各國間的兼併也愈演愈烈。東周時王室實際上已不再有控制諸侯的力量。整個東周時代大體分爲春秋(公元前七七〇——前四七六年)和戰國(公元前四七五——前二二一年)兩個歷史時期。春秋戰國是中國古代社會的大變革時

期，原有的社會體制崩潰解體。在近五百多年的大動盪中，春秋戰國時期的政治、經濟、思想、文化等各方面都發生了深刻的變化。學術上出現了百家爭鳴的局面，藝術上也有了長足的進展。

商周的文字已爲後世的漢字奠定了原則和基礎，在漢字的演進過程中，經過反復提純和不斷昇華而發展成爲書法藝術。再加之書寫工具的改善、文字應用的日益頻繁和廣泛，並有意識地把文字作爲藝術品，到了春秋戰國時期，書法呈現出絢麗多姿的繁盛局面。

中國是世界上文明發達最早的國家之一，文字的起源很早。在傳說中，多把倉頡（或作蒼頡）作爲創造人。關於倉頡造字的說法，見於先秦諸籍的有：「古之造書者衆矣，商倉頡獨傳者一也」（《荀子·解蔽篇》），「古者倉頡之作書也，自環者謂之私，背私謂之公」（《韓非子·五蠹篇》），「倉頡作書」（《呂氏春秋·君守篇》）等等。相傳倉頡是黃帝時的史官，或爲古代的帝王〔二〕。據說他「生而能書，及受河圖錄字，於是窮天地之變，仰觀奎星圜曲之勢，俯察龜文鳥羽，山川指掌，而創文字，天爲雨粟，鬼爲夜哭，龍乃潛藏」（《春秋緯元命苞》文，見《繹史》卷五註引）。這充滿了神話色彩的倉頡造字的傳說，是難以使人憑信的。文字應是人類在生產實踐和社會交往過程中，逐漸創製形成。我國古代先民就是經過了結繩刻契和圖畫符號記事等過程，在漫長的展史時期中逐步創造出漢字。

在中國原始社會晚期，大約就有了文字。現在所見到跟漢字起源有關的最早實物資

料，是距今六千多年的半坡、姜寨等仰韶文化遺址中發現的記號陶文，這些記號已被不少的文字學家認爲是具有文字的性質。距今四、五千年的陵陽河等大汶口文化遺址中發現的圖畫式陶文，其中有一個象形符號，象太陽在雲氣之上，雲氣下面有五峰聳立（一說是海水），有人把這個符號考釋爲「旦」字〔三〕。大汶口文化的某些象形符號和古漢字已非常相似，應是我國迄今發現的較早的原始文字之一。

我國歷史上的夏王朝已經進入了原始社會末期。原始部落瓦解，成爲有階級差別的社會。夏在國家制度、文物典章及文化方面都具有了相當規模，這時也應當有了較爲成熟的文字。而至今的地下考古發掘，尚未有可以確認爲是夏代的文字資料發現，仍有待於今後的繼續探索。

中國的書法藝術只有在漢字發展到成熟階段時才能產生。商代的文字已臻於成熟，已成爲足以記錄語言的工具。從文字的記載中可以看出商代的天文、曆法、醫學、藝術等各方面都相當發達。從商代的甲骨文、金文中，不僅看到豐富多彩的形體美，在書寫上也具有了用筆、結體和章法三個方面的書法要素。因此可以說商代拉開了中國書法藝術史的帷幕。

商代的陶片、玉石、青銅器上都發現過文字，最爲重要的發現是甲骨文。甲骨文是河南安陽殷墟出土的，爲商朝後半期殷王室利用龜甲獸骨進行占卦時的一種所謂「卜辭」。殷人十分迷信，崇尚占卜，用這種方法來徵詢神意，甲骨文中也間或有少量與占卜有關以及其

他偶然的記事文字。甲骨文記有帝王、臣僚的名字和戰爭、婚媾、疾病、狩獵，祭祀等事項。據考古學家研究，早在秦漢、隋唐時期就曾經出土過甲骨文，但並沒有引起世人的注意。自公元一八九九年清末王懿榮認識以來，才引起學術界的高度重視，開始了收集和整理，並進行了大量的研究工作。甲骨文現已出土約十五萬片，單字總數計五千多個。甲骨文有象形、指事、假借、形聲、會意和轉注字，即所謂「六書」。總之，甲骨文的發現，爲研究漢字本源和書法藝術的發展，提供了珍貴的直接資料，是書法史上值得大書特書的事。

甲骨文是在龜甲的獸骨上用尖利的工具契刻的，在甲骨上也可見到用類似毛筆所寫的墨書和朱書文字。因爲龜甲獸骨很堅硬，所以甲骨文的筆劃以直綫形的爲多，往往筆劃十分纖細。殷商後期的甲骨文筆劃豐腴粗壯，出現弧形綫條，或與契刻時的修飾有關。甲骨文的筆劃無論是粗是細，都顯得遒勁和富有立體感，有細不爲輕、粗不爲重的感覺。契刻甲骨文時的輕重疾徐，都能在筆劃上細微的表現出來，反映出契刻的人運刀如筆的熟練技巧。甲骨文字，大或進寸，小如粟米，字的筆劃有繁有簡，字的偏旁部首的寫法和位置很不固定，異構字很多。字形長短、大小、正反也無定例，還有兩個字寫在一起的合文，所以甲骨文的結體自由活潑、布局參差錯落。甲骨文象形的字也很多，有一些字以極爲簡練的綫條，便概括地模擬出某些客觀形象，並突出其特點，使得這些字能夠因形以見意，更由於近似圖畫，增强了甲骨文的美感，使之具有藝術風味。有的甲骨刻好字後，又施以朱色塗飾，更



商　祭祀狩獵塗朱牛骨刻辭

爲美觀。

不同時期的甲骨文在書法風格上有着明顯的差異，這也成爲甲骨文分期斷代的重要依據。董作賓所撰《甲骨文斷代研究例》一文，曾有過這樣的敘述：「從各時期文字、書法的不同上，可以看出殷代二百餘年間文風的盛衰。在早期武丁的時代，不但貞卜所記的事項重要，而且當時史官所書契的文字，也都壯偉宏放，極有精神。第二、第三期，兩世四王，不過是守成之主，史官的書契也只能拘拘謹謹，維持前人成規，無所進益，簡末流所至，乃更趨于頹靡。第四期中，武乙終日游田，書契文字亦形簡陋；文丁銳意復古，力振頹風，所惜當時文字也只是徒存皮毛，不見精采。第五期帝乙、帝辛之世，貞卜事項，王必躬親，書契文字極爲嚴密整飭，雖屆亡國末運，而文風丕改，製作一新，功業不可湮沒。」〔四〕董氏的甲骨文分期法和斷代標準，現在雖然有人提出不同見解，或有所修正，但是董氏勾勒出的殷商近二百餘年間（公元前一三〇〇——前一〇二八年）〔五〕甲骨文不同書風的輪廓，却是近乎實際的。在甲骨文中確實可以領略到雄偉俊邁，纖細謹密、草率奇恣等不同的面貌。那些書契甲骨文的巫史（即卜辭中的貞人），無疑就是當時的書法家。郭沫若也說：「卜辭契于龜骨，其契之精而字之美，每令吾輩數千載後人神往」，「足知存世契文，實一代法書，而書之契者，乃殷世之鍾（繇）、王（羲之）、顏（真卿）、柳（公權）也」〔六〕。像著名的《祭祀狩獵塗硃牛骨刻辭》、《四方風名刻辭》、《鹿頭骨紀事刻辭》、《宰丰骨匕刻辭》等，就是數量衆多的甲骨

文中，極含有藝術質素的精美書法作品。

甲骨文並非是商代文字的全部，那時候的文字也出現在銅器、陶器和玉石上面，只是字數很少。據《尚書·多士篇》記載，周公曾對殷人說：「惟殷先人，有册有典」，典册是否爲竹、帛材料做成的，並在上面書寫文字，尚未從考古發現的實物中得到證明。在商代文字中最應值得注意是甲骨、玉石和陶片上面殷人書寫的墨蹟，那是用毛筆寫出的。早在原始社會晚期仰韶文化的彩陶上，就已出現類似毛筆畫出的圖紋。在甲骨文中就有了從「聿」的字，聿是手執筆的形象。這就足以說明商代已經有了毛筆，儘管實物還未發現。甲骨上有用硃或墨色寫好面未刻的文字，字的筆順起訖，筆鋒收放，清晰可辨。還有一件商代白陶片上面墨書的「祀」字，筆劃起止尖銳，中間略粗，提按運筆的意識十分顯明。可以得知商代的人們在日常書寫時，使用的應是毛筆，而且筆的製作已很精良。毛筆的彈性很好的表現出綫條輕重頓曳的變化，提供了漢字無比豐富的造型可能，是漢字書寫藝術化的重要成因。

商代還有早於甲骨文字的陶文和金文，如《江西吳城面代遺址刻劃陶文》、《䵼疊》銅器上的「䵼」字銘文，還有一些銅器上的族徽符記和象形款識，都比甲骨文保留了更多的原始因素。

商朝末葉鑄造的銅器有銘文的較多，上面的文字與甲骨文同屬一個體系，只是風格有所不同，現在稱爲金文。因爲古代人把用來鑄造器物的銅叫吉金，文字出現在用吉金鑄造

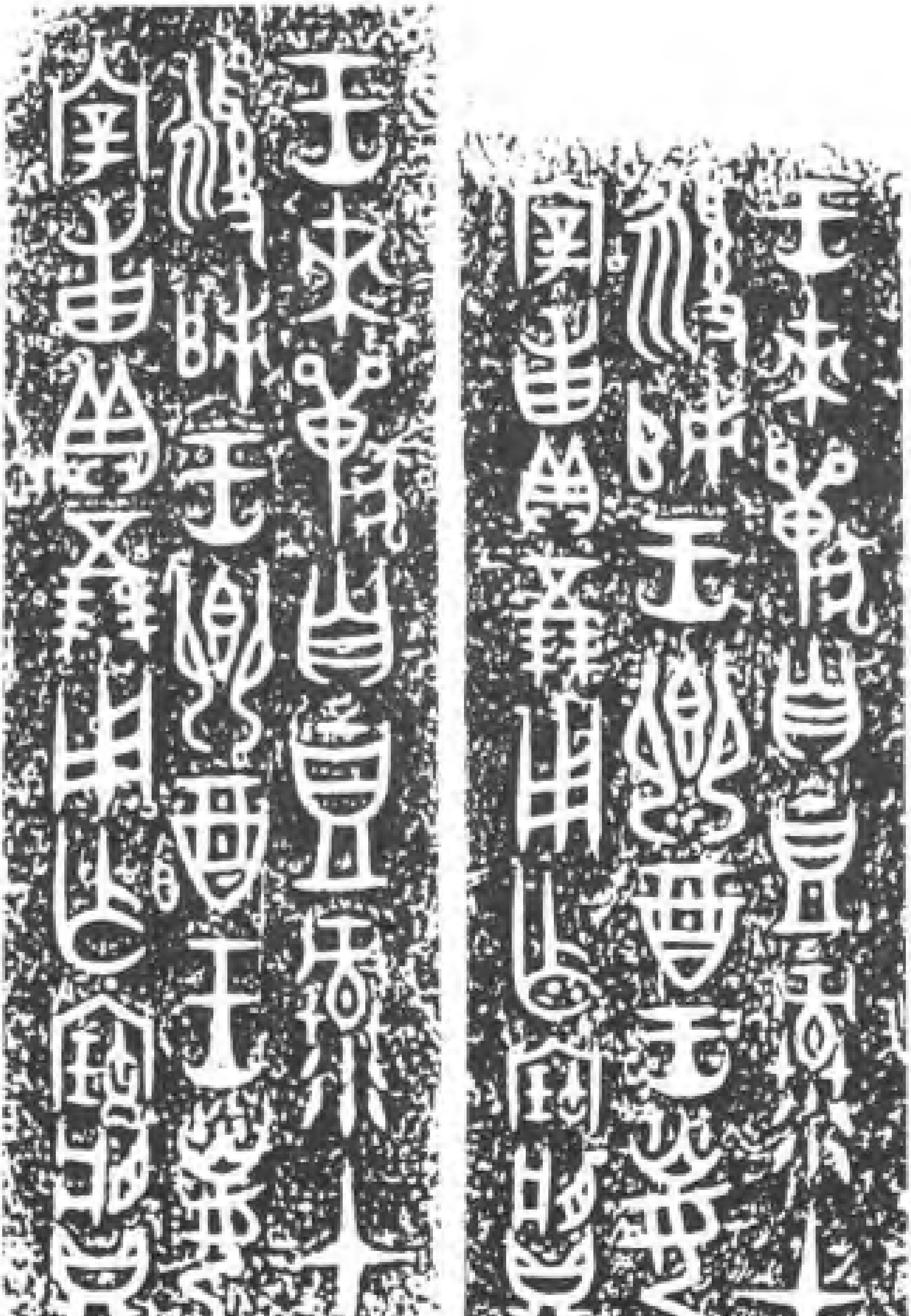


商 帝辛四祀邲其卣

的器物上也就叫「吉金文字」。金文一般是鑄的，後來又出現直接在器物上刻的。金文的鑄作是先把文字書寫在軟坯上製成範模，然後用燒熔的銅液澆鑄，在金文刻範和鑄作過程中，會對原來書寫的筆劃有所損益，但仍能保留更多的筆意。晚商的青銅器銘文少則一兩個字，多則幾十個字。字數較多的如《戍嗣子鼎》、《宰甫卣》、《小臣缶方鼎》、《帝辛四祀邲其卣》等。晚商金文的特點是筆劃首尾尖銳出鋒，中間肥厚，收筆處時有波磔。有的族徽文字圖畫性很强，象形意味較濃，如《婦好鼎》銘文。晚商金文體勢凝重，氣象雄奇，有極高的藝術價值。

商代刻石文字發現不多，只有《小臣系毁》斷耳銘文和一些石磬刻字。在殷墟婦好墓出土的一件石磬，一側上端刻有「妊冉(或釋竹)入石」四字，筆劃纖細，流暢後美，實爲罕見的商代刻石文字。

西周建國後，周王朝統治的加强和社會進步，使得西周的文字得到了相應的發展，但又基本上保持着殷商的傳統。周人和殷人一樣崇尚占卜，近年來在山西、陝西、北京等地先後發現了西周的有字甲骨，尤其是一九七七年至一九七九年在陝西岐山鳳雛周原宫室遺址中出土的西周早期甲骨文最爲重要。西周甲骨文的契刻工藝非常精湛，在指頭大小的一片甲骨上有的竟刻上三、四十個字。最小的字長寬僅一毫米，只有借助放大鏡才能着清，所以被譽爲我國最早的微雕藝術(七)。西周甲骨文字還涉及到文王時期的殷周關係，還有周



商 宰甫卣



周 天亡簋



周 天亡毁

密、氣度恢宏，是西周早期金文的典型。如果按郭沫若所說穆、恭、懿、孝四世（公元前九四七——前八八八年）〔九〕爲中國青銅器第二第三期間之推移期的說法〔一〇〕，也不妨把這推移期算做西周金文的中期。中期的銘文不僅更多長篇，金文書風也發生了深刻的變化。殷商、周初金文帶有波磔和肥筆的字劃，到了這時已不明顯，筆劃均勻、圓潤飽滿，佈局完整，字的結構也較爲簡化，風格體式已趨於平實質樸。如穆王時期的《靜𣪘》柔和含蓄，恭王時期的《墻盤》雍容秀麗，孝王時期的《大克鼎》舒展端莊。中期金文由早期的凝重、恣放的風格，轉向了端莊和質樸。西周晚期金文，歷夷、厲、宣、幽四世（公元前八八七——前七七一年）〔一一〕發展到了高峰。厲王時期的《散氏盤》字形扁平，寫法草率，體勢欹側，奇古生動已開「草篆」之端。宣王時期的《毛公鼎》銘文多達四百九十字，皇皇鉅製，爲西周金文之冠。其用筆純熟，字劃圓勁，氣勢雄强，是難得的金文名品，另一件宣王時期的「虢季子白盤」字體狹長，筆劃圓遒，綫條粗細如一，不露鋒芒，有如後世所說的「玉箸體」。章法上縱橫有致，疏朗整潔，在晚期金文中也別具一格。從上述的作品中，不難看出西周晚期金文的筆劃分佈已講究均衡對稱，字劃波磔消失，多爲玉箸體，字形多呈縱勢，已開小篆之漸。章法曁成行、横有列，顯得規整嚴謹。

總之金文發展到西周，進入了最輝煌的階段，西周金文與甲骨文相比，它顯得更爲成熟。金文形體的多樣化和藝術特色，被後世奉爲大篆的典範。此外像《毛公鼎》、《虢季子白

盤》所表現出新的風貌，對以後的秦系文字和書法産生了深遠的影響。《毛公鼎》、《虢季子白盤》被認爲種有可能是「籀書」，籀書相傳是周宣王時的太史籀所作的一本字書，稱《史籀篇》，是用來教學童識字習書的課本(一二)。漢代許慎在《説文》自序中説：「周宣王太史籀著大篆十五篇，與古文或異」，晉代衛恒的《四體書勢》也説：「昔周宣王時史籀始作大篆十五篇，或與古同，或與古異，世謂之籀書者也」。可知籀書即是大篆，這時的金文與古文(指周宣王以前的商周文字)，已有了異同。現在史籀大篆十五篇已經亡佚，許慎《説文》中所收録的籀文，經歷代傳寫，面目失真。籀書權有可能是對以前使用的文字有所釐正或變革的新體，這種新體，必然影響了當時金文的書風，甚至或爲王室器物上使用的標準字體。從《毛公鼎》、《虢季子白盤》迥異於前的風格中，或可窺見籀書的面貌。至於籀書是否爲周宣王時太史籀所作，太史籀是否爲人名或有無其人尚無定論(一三)。

戰争頻繁，兼併劇烈的春秋戰國時期，文字形體發生重大的變化，殷周以來的文字，在各諸侯國間走上了截然不同的發展道路，出現了濃厚的地方色彩。這時也對文字開始了藝術化的有意識地追求，這一切都刺激着書法的發展。因此春秋戰國的書法藝術，出現了奇葩異彩、生機勃勃的局面。

春秋戰國時期，隨着王室權力的衰落，諸侯列國的青銅器物增多。但與西周器物相比，製作已經簡陋，銘文内容減少，有書史性質的銘文已不多見。春秋初期的金文與西周晚期



周 虢季子白盤

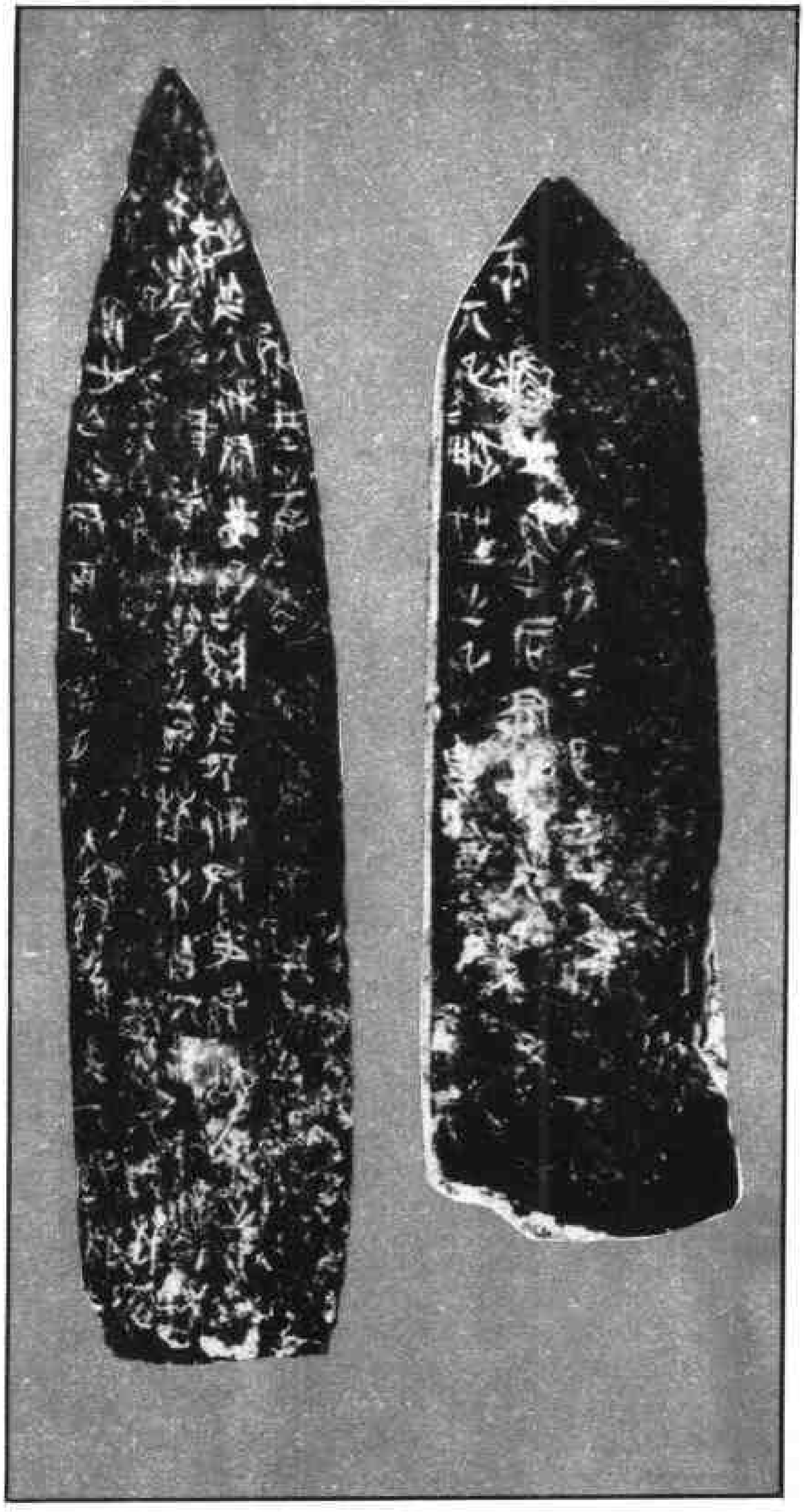
金文相近，有時難以判斷出兩者之間的差別，列國間的金文也都相差不遠。春秋戰國時以晉、齊、楚等國的金文最有地方特色。北方的晉國出現了尖頭肥腹，形似蝌蚪的文字，如《智君子鑒》銘文，即後世所說的「蝌蚪文」。南方江淮一帶吳、越、蔡、楚等國的文字，在字體上常常見到用鳥形加以裝飾的「鳥書」，筆劃多加屈折和拖有長尾。如《越王州句劍》等。齊國的文字有的用點子來裝飾，如《陳曼簠》等銘文，都是近於圖案的花體字。郭沫若說：「但有意識地把文字作爲藝術品，或者使文字本身藝術化或裝飾化，是春秋時代末期開始的，這是文字向書法的發展，達到了有意識的階段。」（一四）

春秋中晚期的青銅器上出現了錯金工藝，並用於錯嵌銘文。傳世的《秦書缶》是目前見到最早的錯金銘文，文字精美華麗。錯金銘文大都在器物的顯著位置，與商周銘文鑄在器物腹內不同。這與當時器物多爲素西，用錯金銘文來起藻飾作用有關。錯金銘文在戰國時又有了更大的發展。如《鄂君啓節》、《曾侯乙墓甬鐘》和一些兵器上面的錯金銘文更爲優美。戰國時期的青銅器上還有一種刻文，這是鐵器廣泛應用，有了更爲鋒利的刊刻工具的結果。刻文纖細挺拔，雄健奔放。尤其兵器上的刻款，草率多姿，有爛漫之致。

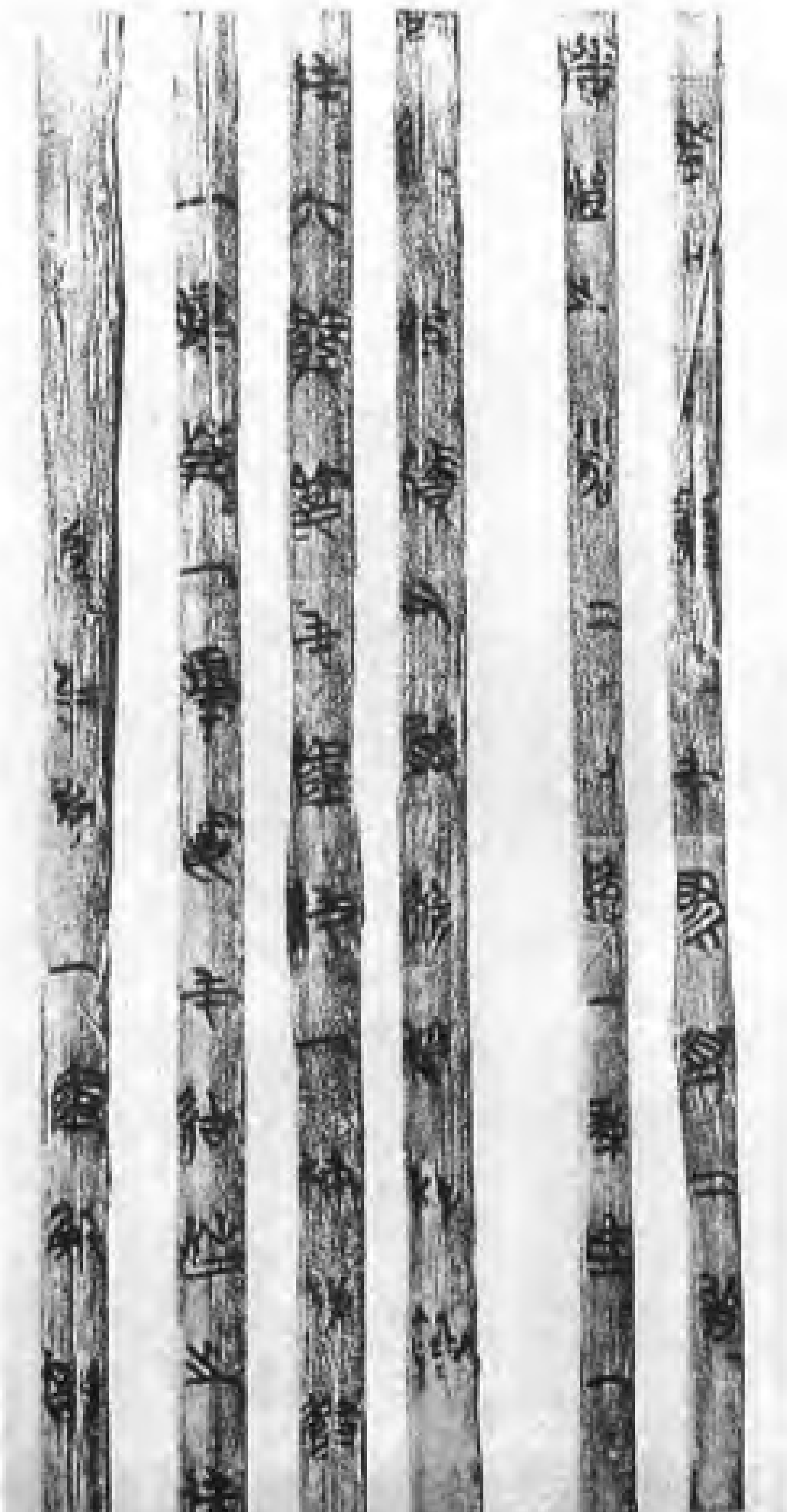
春秋戰國時期的金文一改西周金文渾穆凝重、厚實壯美的風相，西是更加飄逸秀美。形體修長，行筆圓柔的特點十分突出。像《攻吳王夫差鑒》、《秦公毁》、《國差𦉜》還有一九七七年在河北平山縣中山王𰯼出土的《中山王𰯼鼎》也有字體修長的特點，此鼎有銘文四百

六十九字，字形匀稱遒美，這是戰國時期十分罕見的帶有長銘的銅器。

春秋戰國還發現有大量完整的墨蹟，存字較多。近年來出土的盟書、帛書、竹木簡牘等，都是研究此時書法極爲引人注目的寶貴資料。相繼發現的大量盟書，其年代都是春秋戰國之際的。如三十年代發現的《沁陽玉簡》就是盟書，一九六六年在山西侯馬、一九七九年在河南温縣又發現了大量的盟書，這是我國書法史上的創獲。盟誓是春秋時盛行的一種



春秋　侯馬盟書



戰國 信陽楚簡

政治活動，是諸侯和卿大夫通過盟誓儀式，來締結具有一定製約作用的聯盟文書，亦稱「載書」。《侯馬盟書》據研究者認爲是反映了這次盟誓活動的主盟人晉國的趙鞅（簡子）奪取政權的重要事件。盟書爲呈圭形的玉石片，上面有墨書，但更多的是朱書文字，出自晉國人的手筆。這些朱墨文字，起筆見方，筆劃中肥末鋭，鋒芒顯露，結體生動自然，極像蝌蚪文。與同時期的金文風格不同，是當時民間的「俗體」。盟書中往往一個字有多種寫法，這表明「文字异形」的現象，在此時就已見端倪。

在竹木簡牘上記事的方式，由來已久。據推測商周時已有簡牘，但商周和春秋的簡牘未見，近幾十年由於考古發掘，大量古代的簡牘陸續出土。然而早在宋代之前就曾多次出土過古代簡牘，其中就有戰國時代的（一五）。現在發現的戰國簡牘，主要是楚、秦兩大類。四十年來，在湖北、湖南、河南等省的隋縣、江陵、長沙、信陽等地的楚墓中出土了不少戰國中晚期的竹簡，内容爲遣册、古書和蔔筮記錄。

戰國時期還有一種書寫材料是帛，帛是白色的絲織品，漢代總稱絲織品爲「帛」，爲「繒」，或合稱「繒帛」。本世紀三十年代在湖南長沙子彈庫的一座楚墓中曾出土一件帛書，也稱「繒書」。這件《楚帛書》的年代約爲戰國中晚期，是我國目前發現最早的古代帛書。《國語・越語》一書有「越王以册書帛」的話，可見春秋時期帛書就已經流行，并和簡牘并行使用。《楚帛書》上繪有神怪、植物圖形，寫有九百多字，是一種數術性質的書（一六）。

楚簡和《楚帛書》是楚國民間手書的俗體。因用毛筆所書，字的筆劃富有襌性，起止處尖銳，中間略粗，與金文隨形輕重和因接搭凝結的筆劃形態不同，已由金文的遲重，而變爲流美。這些楚文字墨蹟的另外顯著特徵是寫法草率，體式簡略，尤其是扁平的形態，已接近後世的隸書。　在戰國中期的信陽、長沙楚墓中還出土了毛筆，這是極爲重要的發現。早在原始社會的彩陶和商代的甲骨、玉石、陶片上，就已見到了毛筆繪寫的痕迹，但筆的實物却没有見到。長沙左公山楚墓出土的戰國毛筆是用上好的兔箭毛製成，這無疑推倒了秦蒙恬造筆的說法〔一七〕。　唐徐堅等撰的《初學記》一書中指出：「秦以前已有筆矣，恬更爲撰益耳」，明確了蒙恬只是對毛筆的製作有所改進而已。隨着毛筆的不斷改進和完善，人們對筆性的更加熟悉，才能進而創造出新的點劃法，推動書體的演變和書法的向前發展。

我國古代的石刻文字始於何時，尚不明確。在今流傳的夏代《岣嶁碑》、周穆王《壇山刻石》、孔子《比干墓字》等，都是於古無徵，半由附會的僞作。《管子》一書曾記：春秋初期齊國管仲在泰山見到過七十二種封禪石刻文字，管仲只認識其中的十二種。現在這些封禪石刻文字早已不傳，究竟屬於何時，已不得而知。　如今只有商代《小臣系毀》斷耳銘文、《婦好墓石磬刻文》爲較早而又可信的石刻文字。古代記事從「惟勒鼎彝」到「或紀於石」可以說是一大進步，清代龔自珍說：「石在天地之間，壽非金匹也，其材巨形豐，其徙也難，則壽侔於金者有之，古人所以捨金而刻石也歟？」〔一八〕古代刻石文字最爲著名的莫過於《石鼓文》



戰國 秦石鼓文

了，它是春秋還是戰國時的石刻，其確切年代至今仍衆說紛紜，莫衷一是，現在傾向於戰國的說法較多。《石鼓文》是在十個鼓形的石碣上刻有記述遊獵、行樂盛况的四言詩，是唐代初期在陝西鳳翔縣境內發現的。唐李吉甫《元和郡縣國志》有：「石鼓文，在縣南二十里許，石形如鼓，其數有十，蓋紀周宣王畋獵之事，其文即史籀之蹟也」的記述，《石鼓文》經諸家辨明，已認爲不是周宣王時的刻石，而定爲秦刻石，這已無疑義。但人們還認爲《石鼓文》應是屬於籀書系統的秦地文字。《石鼓文》結字嚴謹，筆法圓遒，佈局勻稱，氣質渾厚古樸。《石鼓文》與《虢季子白盤》、《宗婦鼎》、《秦公簋》，可以說是一脈相承。《石鼓文》的象形意味減少，除少數字的結構仍嫌繁複外，有不少字都已和小篆接近或同於小篆，是籀書向小篆過渡的一種形態，並可從中看到兩者嬗變的跡象。秦的刻石還有著名的《詛楚文》，原石早佚，宋朝人曾有摹刻本。宋代趙明誠有「文辭字札，奇古可喜」的讚譽。

另外一件戰國石刻是在河北平山縣發現的《公乘得守丘刻石》，有兩行十二字，文字瘦勁健拔，書法古拙，其中有些字見於戰國璽印中。

春秋以降，諸侯國之間在不斷地吞併和戰爭中，導致了魏、趙、韓、齊、楚、秦、燕七國稱雄的局面。政治上的分割和經濟發展的不平衡，各國的文字獨自發展的傾向更爲突出，自春秋晚期就已出現的「文字異形」現象也發展到極端。各國間的文字，筆劃繁簡不一，形體各異，往往齊楚不同，燕趙有別，甚至一國之內也別體繁出，文字的地方色彩更爲濃厚。

秦國的文字繼承了周的傳統，並以籀書爲風範。據《史記·秦本紀》所載，秦襄公七年（公元前七七三年），秦因護送周平王東遷洛邑有功，受封岐豐之地，這裏原是周人所居，所以周的文化曾被落後的秦所吸收。秦國的金文，如《秦公簋》、《秦公鐘》典西周金文相差不多，而且十分嚴整。《石鼓文》也很端莊，可以說是秦國文字的風格。秦在周文字的基礎上又再不斷地演進，比如《秦公簋》已有小篆的筆意，《石鼓文》接近小篆的形體，足以說明秦文字是對籀書加以省改，並向簡易的方向發展，最後形成秦始皇統一中國時推行的標準字體——小篆。

近年來秦文字的重要發現是四川青川縣郝家坪出土的木牘。《青川木牘》爲兩件，上面有墨書字一百二十個。木牘的內容是秦政府發佈的有關田地的律令。《青川木牘》的發現，是研究隸書起源的珍貴貴料。以前曾有不少人把秦代權量詔版上的刻劃潦草，筆劃方折的篆書，誤認爲「古隸」〔一九〕。隨着《青川木牘》和《睡虎地秦簡》（此簡據研究寫於戰國晚期至秦始皇三十年）大批秦簡的問世，秦隸的問題從而得到澄清。《青川木牘》上的隸字，在結構上還保留有篆書的成分，字形正方、長方、扁方不拘，筆劃肥瘦、剛柔富於變化，點劃中有明顯的起伏和波勢，是典型的古隸。

東方六國的文化尤爲發達。由於文字的應用日益頻繁而廣泛，故文字力求簡化。六國的青銅器銘文仍是沿用自西周以來通行於各國之間的一種正規的文字體系，所以六國和

秦的銘文字體，差別並不很大。只是六國的銅器和兵器，有的沿用了春秋末年出現的美術字體，如鳥書、蟲書、蝌蚪文等；楚國的銘文字體有了草率的趨勢，如《曾姬無卹壺》和《楚王酓肯鼎》等。而在東方六國的璽印、貨幣、陶墳、刻石、竹簡、帛書和兵器刻款上，以及銅器上所刻工名或督造者的名字上，出現了大量草率簡化的字體。一般所說的「六國古文」，就是指的這種文字（爲了不與也稱古文的殷周文字混淆，現在稱爲戰國文字）。六國古文是民間的俗體，是在文字講求簡易速成的形勢下，民間書手的創造。六國古文存在着很多打破篆書結構的簡約字體，已是隸書的萌芽。六國古文也影響了秦的民間字體，如秦的《大良造鞅》、《高奴禾石權》等，可見秦系的民間文字與六國古文一樣都在向隸書的方向發展。六國古文是富有生命力的文字。它的出現加速了漢字字體的演遺過程，預示着古文字的終結和今文字的即將來臨，六國古文奇詭的字形，簡略的體式，使得戰國的書法藝術呈現出更加燦爛的圖景。

商周春秋戰國的文字，從實用而走向兼有應用性和藝術性，爲中國書法藝術的發展奠定了堅實的始基。商周和春秋戰國時期，是中國書法藝術的發生期，自有着極其重要的地位。大量的商周春秋戰國的文字遺存，是我國極其珍貴的書法藝術瓌寶。

註釋

〔一〕《從詩經中所見的滅商以前的周社會》一文中說：「周人早已經有了文字，周人的文字蓋與商人的文字同源而平行發展。」（見孫作雲：《詩經與周代社會研究》，中華書局出版。）

〔二〕「諸家對於倉頡之推測，可分爲兩大派：以倉頡爲黃帝史者，《世本》以下諸人也，以蒼倉爲古之帝王者，崔瑗以下諸人也。大致西漢人多以倉頡爲黃帝之史。西漢以後，遂有倉頡爲古代之帝王之說，蓋本《緯書》也。」（見齊思和：《中國史探研》，中華書局出版。）

〔三〕于省吾：《關於古文字研究的若干問題》，載《文物》一九七三年第二期。

〔四〕董作賓：《甲骨文斷代研究例》，收入一九三三年一月出版的《慶祝蔡元培先生六十五歲論文集》。

〔五〕根據陳夢家《商殷與夏周的年代問題》，載《歷史研究》一九五五年第二期。

〔六〕郭沫若：《殷契萃編》自序，科學出版社出版。

〔七〕陝西周原考古隊：《陝西岐山鳳雛村發現周初甲骨文》，載《文物》一九七九年第十期。

〔八〕根據陳夢家《西周銅器斷代（一）》，載《考古學報》第九册。

〔九〕同上。

〔一〇〕郭沫若認爲「中國青銅器時代大率可分爲四大期：第一濫觴期，第二勃古期，第三開放期，第四新式期」。郭沫若又說：「大抵穆恭懿孝爲第二第三期間之推移期」，（詳見《兩周金文辭大系圖錄考釋》，科學出版社出版。）

〔一一〕根據陳夢家《西周銅器斷代（一）》，載《考古學報》第九册。

〔一二〕《七略》：「史籀者，周時史官教學僮書也。」（見《漢書・藝文志》。史是太史，官名，籀是人名。

〔一三〕王國維根據《說文解字》竹部：「籀，讀書也。」言部：「讀，誦書也。」的說法，認爲史籀當作「太史讀書」

〔一三〕王國維根據《說文解字》竹部：「籀，讀書也。」言部：「讀，誦書也。」的說法，認爲史籀當作「太史讀書」解釋。（見王國維：《史籀篇叙錄》）在《漢書古今人表》中有史留，周壽昌說「即史籀也。籀之爲留，古字通省也。」（見王先謙《漢書補注》）認爲史籀是人名。

〔一四〕郭沫若：《古代文字之辯證發展》，收入《奴隸與時代》一書，人民出版社出版。

〔一五〕在漫長的歷史時期，不斷有簡牘發現，據《漢書・藝文志》等書記載：漢武帝末年，魯共王壞孔子宅，欲廣其宮，於孔宅壁中發現用古文寫的戰國竹簡。據《論衡・正說》記載：漢宣帝時（公元前七三年——前四九年），有女子拆舊屋，得逸《易禮》、《尚書》各一篇，研究者認爲是竹書。晉咸寧五年不准掘魏襄王冢，得竹簡數十車（見《晉書・武帝紀》）。此外晉元康年間、南齊建元初年還發現有所謂「蝌蚪書」竹簡。（見《晉書・束皙傳》、《南齊書・文惠太子傳》）

〔一六〕詳見李零《長沙子彈庫戰國楚帛書研究》，中華書局出版。

〔一七〕見《楚文化考古大事記》，文物出版社出版。

〔一八〕見《龔自珍全集》，上海人民出版社出版。

〔一九〕北齊顏之推《顏氏家訓》：「開皇二年五月，長安民掘得秦時鐵稱權，旁有銅塗鐫銘二所。……其書兼爲古隸。」後人以秦權量詔版文字爲古隸或秦隸，皆沿此說。

秦漢的書法藝術

王靖憲

秦漢時期，是中國封建社會的成長時期。這時期經歷了：秦（公元前二二一年——公元前二〇六年）、西漢（公元前二〇六年——公元二三年）、東漢（公元二五年——公元二二〇年）三個王朝。（秦漢之際，有四年是楚漢相爭。西漢、東漢之際，先後出現王莽和更始政權，公元九年——公元二四年）。

秦漢時期，是中國文字變遷最爲劇烈的時期，這時大篆經過省改創造了小篆，隸書發展成熟，草書進入章草階段，隨着隸書和草書的發展，行書和楷書也在萌芽。更爲重要的是，這時期「書法漸成藝事」，由於書法進入藝術的行列，書法家隨之大量出現。秦漢時期，文字和書法的重大變化、發展，給後世的書法藝術產生了極爲深遠的影響。

一

公元前二二一年，秦王嬴政統一中國，在中國歷史上，在全國範圍內建立了第一個專制王朝。他自號「始皇帝」，爲了對全國的統治，實行中央集權，命令統一文字，統一度量衡，文字以「小篆」爲主。小篆是在西周籀文的基礎上，經過李斯等人改造、規範而成的文字〔一〕，作爲秦代的官方文字。秦代除小篆外還有其他文字，《說文解字·叙》說秦規定文字有八體，即：大篆、小篆、刻符、蟲書、摹印、署書、殳書、隸書。其中最主要、最爲通行的是小篆和隸書。小篆通用於官方，隸書流行於民間。至於其他文字，有的僅在特定的範圍中應用，有的則是起裝飾器物的作用。

小篆，形體長方，用筆圓轉，結構勻稱，其筆勢瘦勁而俊逸，體態典雅而寬舒，是一種很美的書體。小篆在秦代用於官方文書、刻石、刻符等。流傳至今的秦代刻石小篆書法遺蹟有：《泰山刻石》、《瑯琊臺刻石》、《嶧山刻石》、《會稽刻石》和《碣石刻石》等，相傳均爲李斯所書。這些刻石的原石，今存二種，《瑯琊臺刻石》現藏中國歷史博物館，《泰山刻石》現殘存十字，在泰安岱廟。這二種刻石文字雖已漫漶，但還能看到其書法骨肉勻停，用筆圓轉舒徐有致，體態端莊凝重的風貌。唐張懷瓘《書斷》說李斯小篆「劃如鐵石，字若飛動」，從殘石

中仍可想見。現存《嶧山刻石》、《會稽刻石》，皆爲後人摹刻，和秦代原刻必然有一定距離。除石刻遺蹟外，最能代表秦代小篆書法的是刻符。現在秦刻符有《新郪虎符》和《陽陵虎符》，前者字形正方，後者略呈長方，其書法結構嚴謹，筆劃圓潤渾厚，特別是《陽陵虎符》，具有很高的藝術水平。近人王國維説其「文字謹嚴寬傳，骨勁肉豐，與《秦山》、《琅琊臺》刻石，大小雖異而體勢正同」。又説：「李斯書存於今者僅《秦山》十字耳，《琅琊臺》刻石則破碎不復成字，即以拓本言，《秦山刻石》亦僅存二十九字，《琅琊臺》雖有八十五字，而漫漶過半。此符（指《陽陵虎符》）乃秦重器，必相斯（李斯）所書，而二十四字，字字清晰，謹嚴渾厚，徑不過數分，而有尋丈之勢，當爲秦書之冠」[一]清道光、咸豐以來，秦陶量殘片出土較多，完整之器亦時有發現。陶量上秦始皇詔書係用戳子在陶坯上捺印而成，書法渾厚，流動自然，風格和刻石、刻符文字相似，也是最能代表秦代小篆的水平。

秦代篆書遺蹟還有權、量、詔版上的刻字，內容爲始皇和二世的詔書，詔書都是小篆，鑄或刻在金屬上，可能是職位較低的官吏或工匠所書刻，由於刀刻的局限，同時又受到民間書風的影響，風格比較質樸率直，筆劃結構方折，無圓構流動的筆勢，綫條瘦硬，鋒較峭麗，字形長短參差，大小相同，由於書刻因人而異，所以面貌亦多不相同，秦代構、量、詔版篆書和民間古隸風格相近，是秦代小篆很有個性的作品。

秦代墨蹟，今天可見到的有簡書和帛書。一九七五年湖北雲夢睡虎地出土的秦簡，其



秦　詔版文

文字應屬於隸書的範疇，但有的字保留篆書的結構，爲篆隸嬗變過程中的「古隸」。湖南長沙馬王堆漢墓出土的帛書，書寫年代有的是在秦代〔三〕，其字體有的基本上是篆書，有的是「古隸」，比較全面地反映了由小篆到隸書的發展過程，從這些墨蹟中可以窺見秦篆用筆的情況和技巧。

公元前二〇二年，劉邦率民衆推翻秦朝奪得政權，即皇帝位建立西漢王朝。漢初基本上繼承秦代的制度，文字亦承秦書八體，但漢代通行的文字爲：小篆、隸書和草書。小篆在漢代用於高級的官文書和重要儀典的書寫，如天子策命諸侯王，如樞銘等，此外，用於金石刻辭，如官鑄銅器物上的銘文和題記，如碑碣刻石文辭，碑上的題額，以及用於宮殿的磚和瓦當等等。隸書多用於中級的官文書、一般的經籍和碑刻的書寫，如天子尺一詔書，如武威出土的簡書《儀禮》、王杖簡，如《熹平石經》，及各類碑石。草書，用於較低級的官文書和一般奏牘草稿，如《永元器物簿》，武威出土的醫藥簡，日忌、雜占諸簡。至於「古文」則是少數經師所能識讀和書寫的〔四〕。

西漢至今未發現巨碑大碣，刻石都比較小而書寫草率，純正的小篆書僅見於《魯北陛石題字》、《祝其卿墳壇》、《上谷府卿墳壇》等石刻。其書法雖是小篆結構，但已呈方勢，和秦代圓轉的正規小篆不同。因非重要刻石，書和刻都不甚經意，却有自然樸拙的意趣。一九七八年河南唐河縣出土鬱平大尹馮君孺人墓畫像石題記，天鳳五年（公元一八年）刻，題記

爲篆書，字形寬扁，筆劃方勁瘦硬，有如屈鐵盤絲，但筆勢流動，表現出與秦篆不同的特點。此外，西漢刻石多爲篆隸嬗變過程中的字體，有的是篆隸間雜，有的亦篆亦隸，如《群臣上壽刻石》《霍去病墓刻石》、《中殿刻石》等，都是這類文字。

東漢立碑之風盛行，隸書碑石亦隨之出現，其著名篆書碑石有：《開母石闕銘》、《少室石闕銘》、《袁安碑》、《袁敞碑》、《祀三公山碑》以及《魯王墓石人題字》、《議郎等字殘石》等。《開母石闕銘》和《少室石闕銘》似爲一人所書，書法結構茂密，體勢方圓結合，用筆遒勁，是東漢篆書的代表作品。《袁安碑》和《袁敞碑》，因出土較晚，字劃完好，書法寬博舒展，圓中帶方，字體遒美，論者以爲在《開母石闕銘》和《少室石闕銘》之上。兩碑書法風格相同，可能爲一人所書寫。《祀三公山碑》，書法似在篆隸之間，有人認爲是隸書，也有人認爲是篆書，其實屬篆書結構，不過在方正的字形中用方折的筆劃書寫。清翁方綱說：「此碑雖是篆書，乃是由篆入隸之漸，減篆之縈折爲隸之勁直」〔五〕。這一分析是正確的。由於此碑用勁直的隸書筆意，字劃撑滿行格，因此顯得氣勢恢宏，兼以體態方正，以補秦小篆圓轉妍媚的弱點，形成漢篆的新風格。

東漢碑額上的篆書是最具豐采的漢篆。碑額字數不多，佈置簡單，而漢人却能在這樣小的天地中，創造出衆多的風貌，不能不令後世書家折服，清代書法家從這裏吸取到豐富的營養。著名的漢碑額有：如方圓結合，婀娜多姿的《景君碑》額，如結體茂密，而筆劃渾厚

司徒公汝南女陽袁安召公授易孟氏學永平三年二月庚午以孝廉除郎中四年十一月庚午除給事謁者五年正月丙戌遷東海陰平長十年二月辛巳遷東平任城令十三年十二月丙辰拜楚郡太守十七年八月庚申徵拜河南尹建初八年六月丙申拜太僕元和三年五月丙子拜司空四年六月己卯拜司徒孝和皇帝加元服詔公爲賓永元四年三月癸丑薨閏月庚午葬

漢 袁安碑



漢 祀三公山碑

的《韓仁銘》額，如結構方整，而筆劃疏宕的《鄭固碑》額；如風格筆艷，而筆劃流麗的《孔宙碑》額，如方勁挺拔，而筆劃樸拙的《鮮于璜碑》額；如章法疏落，而筆劃巧麗的《華山碑》額；如體態奇肆，而筆劃矯健的《張遷碑》額。此外，如《尹宙碑》額、《白石神君碑》額、《鄭季宣碑陰》額、《王舍人碑》額、《樊敏碑》額、《趙菿碑》額、《仙人唐公房碑》額、《尚府君殘碑》額等等，都莫不各具面目，無一相似，真是洋洋灑灑，時出意表，可謂漢篆之「百花園」。

漢篆的另一園地爲銅器上的銘文。漢銅器多爲官鑄，器上多刻有器名、使用地點、鑄造年月和工匠等題字，題字書法也極爲講究。漢器文字大約是先書寫，再由工匠鑿刻而成，由於刀刻的局限，因此其篆書筆劃方折，常斷而不連，有的文字已由於單刀擊鑿，筆劃一端粗而另一端細。銘文字體有的是純正的小篆，有的是介於篆隸之間的文字，也有純鑿隸書，但數量較少。漢器篆書無論是規矩方正的，或者是大小參差的，其結構都極爲自然，好像隨意鑿刻，毫無做作之態，純出書者和工匠的機杼。漢器文字有的在規矩方折的筆劃中，間雜以圓轉的筆劃，既單純而又富變化，是漢器文字特有藝術創造。漢器文字的筆劃，有的細如毫髮，有的却肥厚如墨寫。其書法結構有疏有密，風格有秀麗有雄渾，又因書、刻相結合，有墨蹟所不能達到的意趣。總之，漢銅器篆書是漢代書法不可忽視的一大寶庫。

漢代銅器歷代出土多不可記，其書法也美不勝收，今舉其具有代表性的作品如：《壽成室鼎》、《長楊鼎》、《黃山鼎》、《安成家鼎》、《南陵鐘》、《長安鋗》、《池陽宮行鐙》、《竟寧雁

足鐙》、《成山宮渠升》等，其篆書都是筆劃勻稱，方正規矩風格端莊的作品。《雲陽鼎》、《杜陽鼎》、《濕成鼎》、《永初鐘》等，書風比較灑脫，筆劃隨意不受方整小篆格局所囿。四十年來，各地出土大量的漢銅器，有的書法非常精美，如河北滿城漢中山靖王劉勝墓出土許多銅器銘文〔六〕。西漢末年王莽建立「新」王朝，提倡復古，文字純用典型的小篆，如《新莽銅量》、《新莽銅衡桿》、《始建國銅方斗》、《始建國銅撮》、《始建國尺》等銘文，都是整齊圓轉或方折的小篆。《新莽銅衡桿》和《新莽銅量》字數較多，小篆書形體長方，結構上緊下疏，舒展挺拔，風格典雅俏麗，與其他漢器顯然不同。漢銅器中洗，底部鑄有吉祥語銘文，兩邊有動物紋飾，其篆書富有裝飾趣味。漢銅鏡常帶有銘文，銘文除吉語和反映神仙思想辭語外，有紀年、紀氏、紀地銘辭，以及說明鏡的質地、鑄造機構、工匠等內容。字體有篆書，有非篆非隸，而字劃減省變化很大，反映漢書法的另一種風格，也是研究漢代書法藝術的寶貴資料。

兩漢磚瓦文字，大都爲篆書，以示莊重，如《海內皆臣方磚》、《長樂未央方磚》、《單于和親方磚》等以及其他墓磚。漢方磚字形修長，筆劃有的方折，有的圓渾。《長樂未央方磚》用「繆篆」字體，筆劃縈繞，書風渾厚。漢磚文出土很多，風格也較多樣，有的文字多至數十，書體也多種多樣。漢代瓦當文字，種類繁多，書寫隨形佈置，省改變形，匠心獨運，充分表現出篆書的裝飾美。

漢代篆書墨蹟出土還不很多，敦煌出土漢簡，書有篆書干支。甘肅武威磨嘴子漢墓的



漢　張掖都尉棨信

旌幡，書寫墓主姓名、籍貫。居延出土《張掖都尉棨信》等，都是形體方正的篆書，用筆細瘦方硬，雖不能代表漢篆墨蹟的最高水平，但能說明漢代篆書形體方整，用筆方折，並不全是刀刻所形成，而是漢代篆書書風所致。馬王堆漢墓出土的帛書，有部分是漢初的篆書，風格和秦帛書相近，和碑刻上正規的篆書不同，可見刻石是講求用正規的書法，而抄寫書籍往往採用民間通行的、便於書寫的書體。

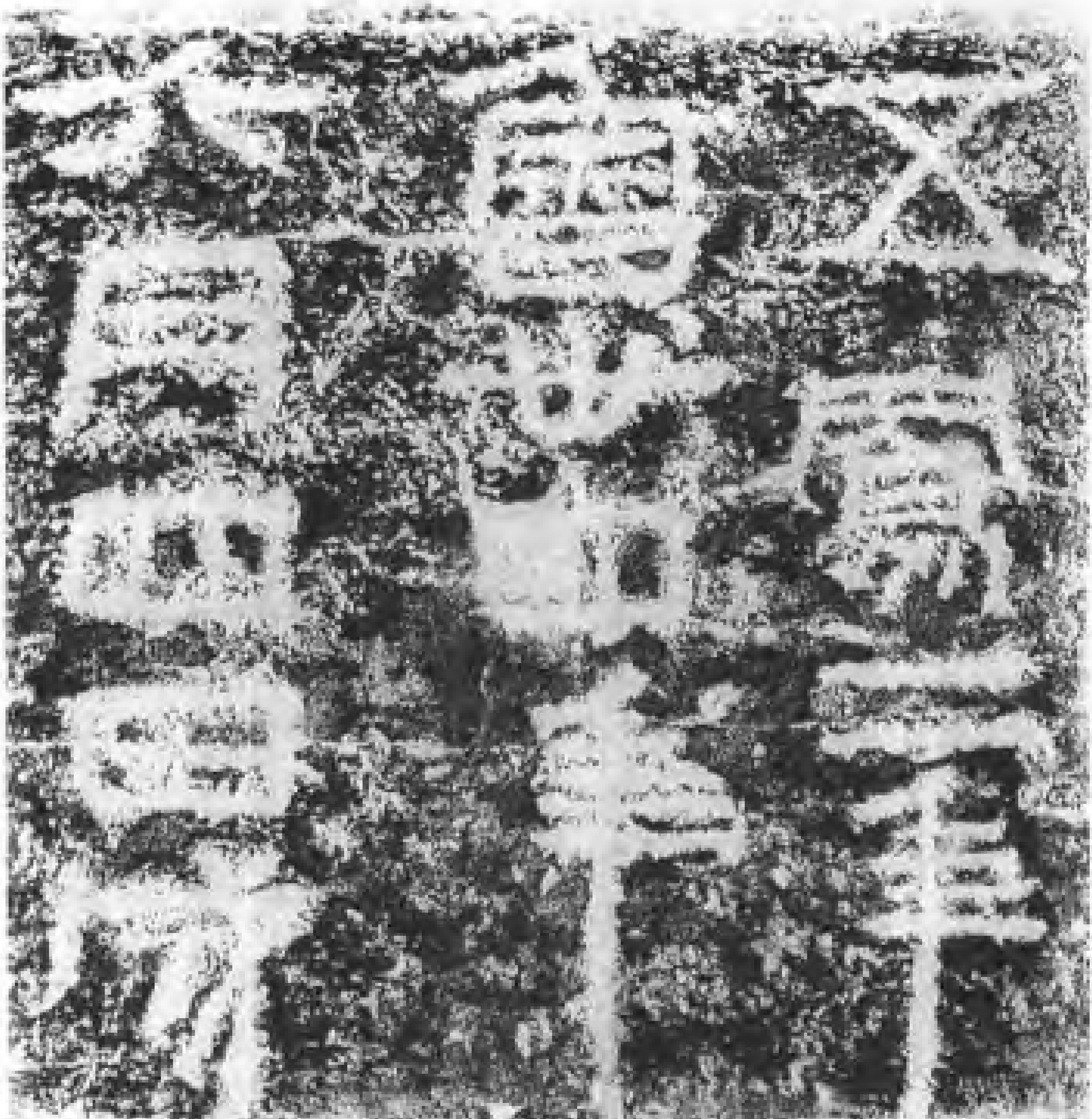
二

隸書在秦代已普遍流行於民間，在民間經過不斷的加工和完美，到西漢晚期達到成熟階段，成爲漢代的主要字體。

隸書起源很早，可以上溯到戰國時代，長沙出土的楚簡已經具備隸書的一些特徵。一九八〇年四川青川郝家坪出土的戰國時期的木牘，其中很多字已是隸書的體勢和寫法。過去記載說隸書是秦獄吏所造，《漢書·藝文志》說隸書是「起於官獄多事，苟趨簡易，施之於徒隸」。《說文解字·叙》也說：「官獄職繁，初有隸書以趣約易。」有的記載說隸書是秦獄吏程邈所造〔七〕。其實各種字體的產生、發展、衰落，是隨着社會的經濟政治的條件而產生、發展到衰落的，決不是某個人的力量所能創造的，偉大的文字學家、書法家只能起促造、提高

的作用。隸書在秦漢時期得到發展，是當時社會的需要。秦漢時代國家統一，疆域擴大，交通發達，經濟達到空前的繁榮，隸書比起篆書來要切合實用。其時「奏事繁多，篆字難成」，「隸書者，篆之捷也」〔八〕這樣隸書迅速的發展，和廣泛的應用成爲必然的趨勢。隸書是篆書的「省易」，它變篆書的弧綫爲直綫，省略了一些筆劃，兩者相比，隸書的書寫當然要比篆書快速、方便得多。篆隸這種嬗變在戰國時期就已在民間進行，到了秦代開始在下屬官吏中應用，秦書八體，其中就有隸書。到了漢代由於隸書在民間和下層官吏中應用的强大力量，迫使統治者也不得不在詔書、金石刻辭及官方文書中使用它。經過大家不斷地加工、修飾，使隸書更臻完美，終於成爲漢代的一代書體。從此隸書的地位得到正式的承認。

秦到西漢初期，是隸書的「古隸」階段。今天看到秦代的隸書，如雲夢睡虎地秦種，長沙馬王堆的一部分帛書，都是這時期的隸書。一九七五年湖北雲夢縣睡虎地秦墓中發現一批秦代的竹簡和木牘，其書寫時間爲戰國末年到秦始皇三十年（公元前二一七年）。雲夢秦簡是篆隸嬗變過程中的古隸書，除部分保留篆書的結構，其餘都是隸書的體勢。字形工整秀麗，筆劃渾厚質樸，結構方圓相輔，疏密相成，用筆圓轉的特點已經沒有了，而多用有頓挫的直綫，已見波勢的雛形。中國文字，由於它有形體、結構、用筆等要素，在字嬗的發展過程中，書寫者講求審美法則的運用，在篆隸嬗變過程中也是這樣，所以這時的古隸非常重視勻稱、疏密、長短、粗細、輕重的統一和變化，以達到藝術美的效果。



漢　五鳳二年刻石

西漢的古隸，石刻有《楊量買山地記》、《五鳳二年刻石》、《麃孝禹刻石》等，其結構已有較濃重的隸書體勢，筆劃還沒有波磔，書寫多不工整。西漢古隸的墨蹟有長沙馬王堆一號墓的「遣策」，三號墓的「遣策」和帛書，一九七七年安徽阜陽出土西漢文帝時期（公元前一七九年——前一五七年）的殘簡；一九七二年山東臨沂銀雀山一號墓出土的《孫臏兵法》等簡書，二號墓出土西漢元光元年（公元前一三四年）的曆譜等等，其書法都是古隸階段的隸書。如果和雲夢睡虎地的秦簡相比較，隸意更濃了。表現在書法藝術上，結構的疏密變化，滯重的捺筆漸向波勢發展。隸書發展到西漢晚期，古隸已完成過渡時期的使命，成爲成熟時期的隸書。其特點主要表現在點劃的俯仰呼應的產生，筆勢波挑姿致的確立，形體逐漸由長方趨向寬扁，由縱勢轉向橫勢，書寫出古樸渾厚轉向端莊秀麗，於是隸書達到成熟的階段。一九七三年河北定縣四十號墓出土西漢宣帝時期（公元前七三年——前四九年）的簡書，一九七八年青海大通縣一一五號墓出土宣帝時期的簡書，甘肅敦煌出土西漢天鳳元年（公元前一四年）的木牘等，都標誌着這時期隸書已達到成熟的程度。東漢是隸書發展到高峰階段，特點是隸書用筆技巧更爲豐富，在波挑中充分發仰筆毫的變化，提按頓挫，起筆收筆，迴鋒出毫，表現蠶頭雁尾的形態，以增加隸書的美觀；在結構上，疏密的安排，點劃的相互呼應，呈現出隸書的複雜多變的面貌；這時隸書的風格也更爲多樣，這在東漢碑刻隸書尤爲突出。於是隸書成爲代表漢代一代的書法藝術。



漢　武威簡牘

漢簡是漢代隸書墨蹟的最豐富的的寶庫。漢代簡牘，本世紀以來曾多次出土。從已發現的漢簡來看，工整謹嚴的隸書多見於先秦的典籍和官書詔令。如居延出土的《堯典》殘簡，羅布泊所出土的《論語・公冶長》殘簡等，都是整飭的隸書。一九五九年甘肅武威磨嘴子第六號墓出土的《儀禮》(九)是完整的簡書。全册書波工整，結體略呈斜勢，筆劃中斂，橫筆向右上角取勢，而體勢開張。在用筆上簡牘書法和碑刻書法似有區別，這是由於碑書都寫得比較莊嚴慎重，而簡書寫的比較簡率隨意，如簡書起筆下頓作點，然後即撇出收筆，碑書多爲大字，用筆技巧變化豐富，墨蹟可用望都漢墓壁畫題榜字作例(望都壁畫題榜字和漢碑書法極爲一致)，榜字起筆裹鋒下垂呈蠶頭形，然後輕提筆毫，再頓筆下按波勢呈雁尾形收筆，其用筆比簡書要複雜得多。河北定縣出土簡書《論語》等古籍，書寫工整秀麗，用筆平正，波筆圓潤，豎筆細橫筆寬，似爲扁筆所書寫。一九八一年武威磨嘴子漢墓出土《王杖詔令》，是官方詔書，除書寫有一定形制外，書法極爲謹嚴工整。一九七四年甘肅甘谷出土桓帝延熹元年(公元一五八年)的《詔書律令》(一〇)，也是非常整飭的隸書。可見漢簡書法，經籍、官方詔令等，大都是謹嚴工整的隸書。

居延出土漢簡，多爲修築邊塞、屯田、置亭燧所遺的屯戍文書，書寫者多是邊塞官吏，書寫比較草率急就，與矜持莊重的詔令、經籍不同。由於書寫不甚經意，所以百態千奇，各呈其妙，我們從已出版的《居延漢簡甲、乙編》，和近年出土尚未發表的大量簡牘，可見其隸

書的概貌。總之，漢隸書講求取勢，筆劃開張，加以波挑的變化，書法多姿多彩，與圓轉方整的小篆相比，風格截然不同。從書法藝術的發展來說，這是一種突破，使書法由篆書時代進入更爲豐富的隸書時代。

漢代隸書墨蹟還可見諸其他器物上的題記，如陶器和漆器的字蹟。永壽二年（公元一五六年）陶罐題字，書法自然，筆勢生動，熹平元年（公元一七二年）陶瓶題字，似用禿筆書寫，書法渾厚，帶有行書筆意，可見在隸書發展的同時，行書已在民間萌芽。近年漢墓出土許多陶倉，上有朱書隸書，筆勢自然飛動，用筆瀟灑，最能代表民間隸書的風貌。漢墓壁畫的題記，字蹟都比較大，可以窺見漢隸結體、用筆的面貌。這些題記有：河北望都漢墓壁畫題記，內蒙古和林格爾墓壁畫題記等。漢代漆器上題記，有的用漆書寫，有的用刀刻劃，用漆書寫如東漢明帝永平十二年（公元六八年）漆盤，盤背的朱漆書寫的題記，是流行於民間的隸書。其隸書奔放任意，有特殊風格。

最能代表漢代隸書藝術的成就，應是東漢的碑刻隸書。清代書法家王澍說：「隸法以漢爲極，每碑各出一奇，莫有同者。」何紹基也說：「東京各碑……變化無窮。」（一二）東漢盛行立碑刻石的風氣，墓碑、石闕等一時大興，而門生故吏斂錢、選石、書丹極爲普遍。碑碣、石闕都講究造型，其本身就是一件藝術品，而組成碑身的重要部分——碑文，要和碑相互構成完美的藝術，因此特別重視碑文書法的藝術性，所以碑刻書法是漢代隸書的最高峰。

漢碑書法大都出自書佐之手，他們在當時都是專門從事書法的高手，而碑石又是矗立在大庭廣衆之中，因此書家更呈其藝。

漢代碑刻流傳到今天的有數百種之多，有的是原石已佚僅留拓本的，如《華山碑》、《劉熊碑》等；有的是僅存殘石的，如《熹平石經》、《安陽殘石》等，但原石保存至好的也爲數不少。這些碑刻上的書法，大體上可分爲兩大類：一類是字形方整，法度嚴謹，波磔分明的整飭隸書，另一類是書和刻都比較隨意，法度不十分嚴謹，而有放縱自然意趣的隸書。第一類又可分爲兩種風格：一種是端莊秀麗的，在風格上有的偏重於端莊典雅，有的則偏重於秀麗淳雅；在結構上有的茂密，有的疏朗，有的內斂，有的開張；其用筆有的渾厚，有的細勁，有的趨於方，有的則趨於圓。其代表碑刻有：《禮器碑》、《乙瑛碑》、《史晨碑》、《張景碑》、《太室石闕銘》、《鄭固碑》、《華山碑》、《熹平石經》、《李孟初碑》、《韓仁銘》、《朝侯小子殘碑》、《楊叔恭殘碑》、《武梁祠畫像題字》等等，以上都比較傾向端莊一路的。《曹全碑》、《劉熊碑》、《孔彪碑》、《元孫等字殘碑》等，都比較傾向秀麗一路的。第一類的第二種是屬於雄強古樸的，其風格有的奇肆，有的雄渾；其結構有的整勁，有的寬博，而用筆大都比較方棱，筆勢則有放縱，有緊結。代表碑刻有：《鮮于璜碑》、《張遷碑》、《幽州書佐秦君闕》、《景君碑》、《孟孝琚碑》、《魯峻碑》、《衡方碑》、《西狹頌》、《郙閣頌》、《校官碑》、《趙菿殘碑》、《張壽殘碑》、《尚府君殘碑》、《趙寬碑》等。第二類是書和刻都比較隨意（有的是鐫刻時比較草率



漢 華山碑

孫哀哉奈何悲夫

君三子大子諱寬字顔公

郡五官掾功曹守令幽州

闕長史九原令

縣東君諱弘字元輿中子

公舉孝廉子諱奇字子儀

事子郎君是也

漢 鮮于璜碑

所形成的），好像信手寫來，如漢簡牘不假措意，流露出淳樸自然的趣味。其代表碑刻有：《三老忌日碑》、《倉頡廟碑側》、《禮器碑兩側》、《馬姜墓記》、《薌他君祠石柱刻辭》、《賜三老刻石》、《永元刻石》、《許阿瞿畫像墓銘》、《馮君神道闕》、《幽州書佐秦君闕銘》、《嘉祥宋山安國墓祠題記》，以及各種「黃腸石」題字等。此外，還有一種刻在摩崖上的文字，摩崖不能像碑石那樣磨治平滑，必須因勢刻石，其結構往往縱橫跌宕，筆劃放任自然，書法天真爛漫。如《鄐君開通褒斜道刻石》、《石門頌》、《楊淮表紀》、《右扶風丞李禹刻石》、《劉平國刻石》等都屬於這一類〔一二〕。

漢磚中有一種「刑徒墓磚」，是隨死者埋葬的墓磚，磚上記載服勞役刑徒的部屬、無任或五任（「無任」是沒有技能的刑徒，服勞役時帶刑具；「五任」是有技能的刑徒）、獄所名稱、刑名、姓名和死亡日期〔一三〕。刑徒墓磚先將磚面磨平，用朱筆寫上文字，再用刀按朱字筆劃刻出。刑徒墓磚和捺印的磚不同，捺印磚文書法比較方正古樸，而刑徒墓磚比較粗糙草率，書寫和鐫刻不受行欄約束，很有一種奔放不羈的趣味，筆劃也沒有波挑，任意寫刻，縱橫錯落，奇趣橫生。

漢銅器銘文、題記隸書比較少，而隸書多不方整規矩，其代表作品以《陽泉使者舍熏鑪》最爲典型，其他如《綏和雁足鐙》、《永始高鐙》、《熹平鍾》、《永元尉升》等都富有自然率意之趣。弩鐖上刻字多爲隸書，如《建初元年鐖》、《建初五年鐖》、《元興元年鐖》等，其隸書

無波磔，自然而不造作，最富趣味。漢漆器題記除用漆書寫外，有部分是用刀刻成，因漆器用刀比銅器容易，所以書法比較接近墨蹟，如綏和元年（公元前八年）漆耳杯銘文，元始四年（公元四年）漆耳杯銘文，新莽始建國五年（公元十三年）漆耳杯路文等，都能看出當時隸書的波磔風貌，也可說明隸書在民間流行的情況。

隸書到東漢末年，由於過分講求裝飾性，挑脚都成方較形狀，波勢矯揉造作，而結構板滯，往往千篇一律，缺乏生氣，這在碑碣上的隸書尤爲明顯，正如康有爲所說：「淳古之氣已滅，姿制之妙無多」〔一四〕。隸書開始走下坡路，到魏晉時期，更是江河日下，這樣隸書的衰落，而楷書興起取代隸書成爲必然的趨勢。

三

秦漢時期，書法藝術的另一重大成就是草書的發展。中國古代草書的發展可分爲三個時期：一，「章草」時期——漢至西晉，二，以王羲之、王獻之爲代表的「今草」時期——東晉至初唐，三，以張旭、懷素爲代表的「狂草」時期——唐代。以後僅是以上幾種草書的延續，没有重大時代性的創造。草書產生於何時？爲什麼會產生？一直是衆說紛紜〔一五〕，莫衷一是。但從書法遺蹟來考察，各種文字都有簡單、潦草、快速的寫法。宋張栻說：「草書不

必近代有之，必自筆札以來便有之，但寫得不謹，便成草書」。可是這種草率的寫法，並不是書法藝術上的「草書」，草書應該是有一定書寫規則可遵循的字體。但是草書的起源，與草率、急速的書寫卻有一定的關係。漢趙壹在《非草書》中說：「蓋秦之末，刑峻網密，官書煩冗，戰攻並作，軍書交馳，羽檄紛飛，故爲隸草，趣急速耳」。可知草書的產生是和爲了書寫簡易、快速相聯繫的。這種快速、簡易的寫法，是以一種通行的字體爲基礎，隨着時間的推移，逐漸「約定俗成」，成了有一定規律可循的草書，同時經過書法家的提寫、創造，就成了草書藝術。漢代草書是以隸書爲基礎，它的發展是和隸書的發展並行的〔一六〕。

漢代早期的草書，多是隸書（古隸）的簡易、急速的寫法。簡易，就是所謂「解散隸體，粗書之」〔一七〕。這種草書的寫法和面貌，可以《神爵四年簡》（公元前五八年）爲例子。有人稱這時的草書爲「草隸」或「隸草」，當時的草書並沒有波礎，僅是一些筆劃的省略變化，和某些筆劃的速寫，這是草書的「草隸階段」。東漢時期，草書逐漸出現波磔，這時草書，可以從一九七二年甘肅武威旱灘坡漢墓出土的醫藥簡牘中的《治金創內漏血不出簡》、《治千金膏藥方簡》、《公孫君方牘》、《建威耿將軍方牘》，敦煌出土的《可以殄滅諸反國簡》、《北部侯長高望簡》，居延出土的《建武三年簡》（公元二七年）等簡牘見其大概。從這些簡牘草書可知帶波礫，並具隸書體勢的草書在東漢已經確立。到漢末、魏、西晉經過書家的不斷加工、美化，形成藝術性很强的草書藝術，爲了區別東晉時所創立的草書——「今草」，後代稱這類

草書爲「章草」(一八)。至於爲什麼稱它爲「章草」,歷代說法不一(一九),但都沒有堅實的根據。

東漢是章草繁盛時期,著名章草書法家輩出,如杜度(操)、崔瑗、崔寔、張芝等都擅長章草書。當時的書壇正如漢趙壹所說,大家「竟以杜(度)、崔(瑗)爲楷」(見《非草書》),競相倣效,可見這時章草已風靡於世。從出土實物看,除漢簡中有大量章草書外,如《急就奇觚磚》、《公羊傳磚》、延熹七年(公元一六四年)《紀雨磚》,以及安徽亳縣出土的曹氏墓磚,其他地方出土的漢陶碎片都有草書,可見東漢時章草在民間已極爲普遍應用了。

漢代草書(包括草隸和章草)是中國古代書法上的一朵奇葩,特別是章草具有很高的藝術性。章草書「筆斷意連」,「字字區別」,今草、狂草則上下引帶,連綿不斷。章草的體勢沿隸書之法式,「存隸之波磔」,但又有流速遒媚的意態,其筆劃縈帶之處,往往圓如轉圜,把莊重矜持的隸書,變爲流轉活動了,所以唐書法理論家張懷瓘對章草書有:「婉若回鸞,攫如搏獸,遲回縑簡,勢欲飛透」的贊美(見《書斷》)。章草書,過去僅見於摹本和刻帖,由於輾轉相摹,早已見不到漢代章草的原貌,及到近代漢簡大量出土,才顯現出原來的面目,所以近人說漢「珍滅」簡章草書:「章草精絕,雖寥寥不及二十字,然過江十紙猶在人間不足貴也。張(芝)、索(靖)遺蹟唐人已不及見,況此更遠在張、索以前乎!」(見《流沙墜簡》)的確,漢簡章草書的發現,使被埋沒了近兩千年的書法藝術得以重現,使中國古代書法史增

添了光輝的一頁。

四

書法作爲一門藝術，主要是在秦漢時期確立起來的。中國古代文字的書寫，或鑄，或刻，或翻鑄，始終講求美觀，自覺或不自覺地題用藝術的規律。但是，自從秦李斯以丞相的身份參加篆書的改造和書寫，意義似乎不同了。相傳爲李斯書寫的刻石，成爲篆書書法的典範。秦以前還没有專以書法著名的書法家，從秦到兩漢出現了大批著名書法家，説明在秦漢時期書法逐漸成爲一門藝術。書法作爲藝術的欣賞品也起於漢代。《後漢書·宗室傳》：「劉睦……又善史書（漢人名隸書爲「史書」），當世以爲楷則。及寢病，明帝使驛馬令作草書尺牘十首」。西晉衛恒《四體書勢》記載：「靈帝好書，時多能者，而師宜官爲最，大則一字徑丈，小則方寸千言，甚矜其能，或時不持錢詣酒家飲，因書其壁，顧觀者以酬值，計錢足而滅之」。又説曹操喜愛梁鵠的書法，「懸著帳中，及以釘壁玩之」。這些記載説明書法已作爲藝術品來欣賞。當時宮殿題署多爲著名書法家的手蹟，如蔡邕、梁鵠等都是題署的名家。

秦代書法家有李斯、趙高、胡毋敬等，其中以李斯爲最著名。李斯（？——公元前二〇八年），楚國上蔡（今河南上蔡縣）人。他是著名政治家，爲秦丞相。曾奏請秦始皇統一文字，

作《倉頡篇》，取史籀大篆，省改而創造小篆。流傳至今的《泰山刻石》、《琅琊臺刻石》相傳爲李斯所書。歷代對李斯的書法評價很高，《書斷》列其小篆書法爲「神品」，並說：「劃如鐵石，字若飛動，作楷隸之祖，爲不易之法」。「李君創法，神慮精微，鐵爲肢體，虬作驂騑，江海渺漫，山嶽巍峨，長風萬里，鸞凰於飛。」唐李嗣真《書後品》也說：「李所小篆之精，古今妙絕。」

漢代著名書法家有：曹喜、杜度、王次仲、崔瑗、崔實、張芝、蔡邕、師宜官、劉德升、梁鵠等人。曹喜，東漢章帝時人，字仲則，記載說他工篆書，創懸針垂露法。杜度，原名操，字伯度。章帝時爲齊相，以善章草著名，崔瑗、崔實父子曾學他的書法，後人並稱「崔、杜」。《書斷》列他的章草書法爲「神品」。崔瑗（公元七八年——一四三年），字子玉，善章草書，著《草書勢》。三國時魏韋誕說他書法「法杜度，書體甚濃，結字工巧，時所不及」。張芝（？——公元一九二年），字伯英，酒泉人，善章草。衛恒《四體書勢》說：「杜氏（杜度）殺字甚安，而書體微瘦，崔氏（崔瑗）甚得筆勢，而結字小疏，弘農張伯英因而專精甚巧」。《書斷》說他創今草，並說：「如流水速，拔茅連茹，上下牽連，或借上字之下，而爲下字之上，奇形離合，數意兼色。若猿飲澗之象，鈎瑣速環之狀，神化自若，變化不窮」。張懷瓘所說張芝創今草有誤，與史實不符，張芝所寫的草書應爲「章草」〔二〇〕。《書斷》將其草書列爲「神品」，稱他爲「草聖」。他的作品宋《淳化閣帖》收有五帖，論者認爲只有《八月帖》近真。王次仲，上谷人，



漢　熹平石經

擅長隸書。《書斷》引北魏王愔語，說他「始以古書方廣，少波勢，建初中以隸草作楷法」。蔡邕（公元一三二年——一九二年），字伯喈，獻帝時曾拜左中郎將，後人因此稱他爲「蔡中郎」。擅長篆隸，創造「飛白書」。梁蕭衍說他書法「骨氣洞達，爽爽如有神」。曾參加石經的書寫，「自書册於碑，使工鐫刻，立於太學門外，於是後儒晚學，咸取正焉，及碑始立，其觀視及摹寫者，車乘日千餘輛，填塞街陌」（見《後漢書》本傳）。《金石録》說：「蔡邕石經，字劃謹嚴。」石經殘石近年出土不少，蔡邕書寫碑刻，以《熹平石經》比較可靠，因他在東漢書名最著，後世附會漢碑多爲他所書寫。師宜官，靈帝時人。曾爲袁術將，善隸書，梁蕭衍說他的書法「如鵬翔未息，翩翩而自逝」。《書斷》記載靈帝徵集天下工書者於鴻都門，至數百人，以宜官爲最好。劉德昇，字君嗣，以創行書著名，記載說他行書「雖以草創，亦豐贍妍美，風流婉約，獨步當時」（見《書斷》）。《四體書勢》說：「魏初有鍾（繇）、胡（昭）二家，爲行書法，俱學之於劉德昇」。梁鵠，靈帝時人，善隸書，書法爲曹操所欣賞。《四體書勢》說：「鵠宜爲大字，邯鄲淳宜爲小字，鵠謂淳得次仲法，然鵠之用筆，盡其勢矣，魏武（曹操）以爲勝宜官」。《後書品》說「梁氏石書（指碑刻上書法），雅勁於韋（誕）、蔡（邕）。」

漢代書法家書名未見於記載，但見於碑刻者，如書寫《華山碑》的郭香察（二二），《西狹頌》的仇靖，《郙閣頌》的仇拂，《武斑碑》的紀伯元，《街方碑》的朱登等。漢碑碣多爲書佐、典籤所書，因地位較低，雖是有書法才能的作家，但其書名不見於記載，甚爲可惜。

秦漢時期，書法的藝術地位初立，書法亦初爲重視，書學尚未確立，所以學者對書法藝術尚未進入系統研究和探討，書法理論處於初萌階段，流傳於後世的書法論著多不可靠。唐張彥遠《法書要録》載有趙壹《非草書》一篇，這是抨擊當時流行草書因「廢倉頡、史籀，竟以杜、崔爲楷……草本易而速，今反難而遲，失指多矣」的理論，但從通篇看，不能算爲書法理論著作。《晉書・衛恒傳》載衛恒《四體書勢》，文中引蔡邕《篆勢》和崔瑗《草書勢》，是談篆書和草書特點的文字。宋陳思輯《書苑菁華》在《秦漢四朝用筆法》中有秦李期和漢蕭何的二段用筆理論，又載蔡邕《筆論》和《九勢》等文，這些文字的可靠性尚待研究。其中《九勢》有人認爲可作漢人對用筆取勢的理論來研究，如近人沈尹默說：「《九勢》文字不能肯定出於蔡邕之手，但比之世傳衛夫人加以潤色的李斯《華妙》，較爲可信。因其篇中所論均合於篆、隸，一體所使用的筆法，即使後人所托，亦必有根據，而非妄作。再看後世之八法，亦與此適相銜接，也可作爲徵信之旁證。」〔二二〕

註釋

〔一〕漢許慎《說文解字・叙》：「秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罷其不與秦文合者，斯作《倉頡篇》，中車府令趙高作《爰歷篇》，太史令胡毋敬作《博學篇》，皆取史籀大篆，或頗省改，所謂小篆者

也」。王國維《觀堂集林・戰國時秦用籀文六國用用古文說》：「秦之小篆本出大篆，而《倉頡》三篇未出，大篆未省改以前，所謂秦文，即籀文也。」

〔二〕王國維《秦陽陵虎符跋》，見《觀堂集林》卷一八。

〔三〕馬王堆出土帛書，有的不避漢高祖劉邦諱，學者認爲寫於高祖即位以前。

〔四〕陳夢家《漢簡綴拾》，中華書局出版。

〔五〕清翁方綱《兩漢金石記》。

〔六〕漢銅器銘文，可參考容庚編《秦漢金文錄》，此書收集一九四九年以前出土漢金文字拓本比較豐富。一九四九年以後出土漢金文可參考《考古學報》、《考古》、《文物》等雜誌及其他有關發掘報告。

〔七〕唐張懷瓘《書斷》：「隸書者秦下邽人程邈所造也。邈字元秀，始爲衙縣獄吏，得罪始皇，幽繫雲陽獄中，覃思十年，益大小篆方圓而爲隸書三千字奏之，始皇善之，用爲御史，以奏事繁多，篆字難成，乃用隸字，以爲隸人佐書，故名隸書。」

〔八〕西晉衛恒《四體書勢》。

〔九〕武威出土《儀禮》簡，總數共四六九枚，爲墓主生前誦習的手抄本。

〔一〇〕張學正《甘谷漢簡考釋》，刊《漢簡研究文集》，甘肅人民出版社出版。

〔一一〕見清王澍《虛舟題跋》，近人羅振玉《雪堂所藏金石文字簿錄》。

〔一二〕參閱王靖憲《東漢碑刻的隸書》，人民美術出版社出版。

〔一三〕刑徒墓磚清末曾出土，《陶齋藏石記》和《恒農冢墓遺文》都有著錄。一九六四年洛陽南效發掘五百二十二座刑徒墓，出墓磚八百二十餘塊，刻有文字的有二百二十九塊，始自永元十五年（公元一〇三年），終於延光四年（公元一二五年）。

〔一四〕康有爲《廣藝舟雙楫》。

〔一五〕關於草書的起源，歷代記載具有代表性的看法有：一，草書起於戰國，唐張懷瓘《書斷》謂：「楚懷王使屈原造憲令，草藁未成，上官氏見而欲奪之……蓋草書之祖出於此，草書之先因於起草」。二，草書起源於秦末，漢趙壹《非草書》說：「蓋秦之末，刑峻網密，官書煩冗，戰攻並作，軍書交馳，羽檄紛飛，故爲隸草」。三，草書起於漢初，漢許慎《說文解字·叙》說：「漢興有草書。」

〔一六〕從漢簡牘中的草書來考察，有的草法是從篆書的草寫而來，這種個別的篆書草寫，被漢代所沿用。從這裏可說明篆書就有草寫。

〔一七〕唐張懷瓘《書斷》引北魏王愔說。

〔一八〕漢人有「草書」的名稱，而無「章草」的名稱，「章草」名稱最早見南朝宋羊欣《采古來能書人名》。

〔一九〕詳見啓功《古代字體論稿》，文物出版社出版。

〔二〇〕從出土的漢簡草書來考察，未見有《書斷》所形容的今草。張懷瓘於《書斷》中引唐歐陽詢與楊駙馬書章草《千文》批後說：「張芝草聖，皇象八絕，並是章草，西晉悉然。迨乎東晉，王逸少與從弟洽，變章草爲今草。」亦可知今草創於東晉。

〔二一〕《華山碑》文末有：「京兆尹勑監都水掾霸陵杜遷市石，遣書佐新豐郭香察書」等句，後人對書者有不同理解，其中以宋洪適的意見影響最大，他在所著《隸釋》中說：「東漢循王莽禁，無雙名，郭香察書者，察蒞他人之書」。這樣便把記「郭香察」看作「郭香」，而他的書寫權也剝奪了。關於郭香察書問題，啓功有文辯證，見《啓功叢稿》中《漢〈華山碑〉之書人》和《記〈劉熊碑〉兼論蔡邕書碑說》二文，中華書局出版。

〔二二〕《沈尹默論書叢稿》，嶺南美術出版社出版。

魏晉南北朝時期的書法藝術

王靖憲

東漢末年，黃巾之亂結束之後，中國進入長期分裂、戰亂的魏晉南北朝時期。這時期經過魏、蜀、吳三國的分立(公元二二〇至二六六年)至西晉(公元二六六至三一六年)開始有一個短暫的統一。 不久晉統治階層內部爆發八王之亂，繼而西北各少數民族紛起爭奪政權，先後出現前涼、後涼、南涼、北涼、西涼、前趙、後趙、前秦、後秦、西秦、前燕、後燕、南燕、北燕、夏、成漢等割據政權，北方進入「十六國」時期。 這時晉在江南建立偏安政權，歷史上稱爲東晉(公元三一七至四二〇年)。 南北朝是繼東晉以後，始於宋和北魏的分立，終於隋之滅陳(公元四二〇至五八九年)，在南方經歷了宋、齊、梁、陳四個朝代的更替，歷史上稱爲南朝。宋建立不久，公元四三九年北魏統一北方，結束了北方長期混亂的局面，後又分裂爲東魏和西魏，接着北齊取代了東魏，北周取代了西魏。 公元五七七年，北周滅北齊，北方又重新統一。 從北魏到北周，歷史上稱爲北朝。

魏晉南北朝在中國歷史上是大動蕩、大變化時期。 這一時期我國長期處於南北分裂，

頻繁的戰爭，使生產遭到破壞，人民生活在災禍和苦難中；但在各個分立的政權對峙時，也曾出現相對穩定、生產恢復和經濟發展的局面。特別是長江流域，在這個時期成爲經濟、文化的中心。

魏晉南北朝時期又是我國各民族大融合時期，生活在西北的許多民族的內遷，和中原人民的南移，促使各族、各地區經濟文化的交流和變化。

魏晉時期，戰爭和分裂，使得兩漢以來處於主導地位的儒家煩瑣經學和讖緯之學崩潰，儒學不再一家獨尊，思想趨於自由開放；哲學中玄學的興起，佛教的輸入，以及清議品談風氣的盛行，這些意識形態有消極的一面，也有積極的一面；在客觀上曾促使魏晉南北朝時期學術、文藝的發展和繁榮，而書法藝術正是在這時期得到前所未有的發展，成爲我國書法史上一個光輝燦爛時期。

一

魏晉南北朝的書法是各種書體交相發展時期，隸書繼續走漢末程式化的末路；楷書逐漸發展成熟；草書經章草時期發展爲今草；行書在隸楷的遞變中由發展到成熟。

楷書〔一〕在漢代已見雛形，西漢時期某些隸書和楷書很難區分，所以《宣和書譜》說：

「西漢之末，隸字石刻間雜爲正書。」隸書在「古隸」時期很少有波勢和挑法，宋洪適在《隸釋》中說：「隸法雖自秦始，未有點劃俯仰之勢，終西京之世，士大夫不留意此，故彝鼎所識，碑碣所刻，皆不復用之。」到東漢隸書逐漸有波挑的體勢，這種帶有裝飾意味的波挑寫法，大概是爲了增加隸書的美觀。隨着波挑的不斷加工，隸書正式發展成爲一代的書體。隸書的極盛時期也是它衰落的開始，由於波挑的程式化，隸書藝術的生命力逐漸消失了。當時這種强調波挑的隸書多用在官方的文書或碑碣上。隸書的波挑，給書寫帶來很多不便，故在民間並不廣泛運用，這從近代出土的漢晉簡牘可得到證明。

魏晉承漢制，隸書仍作爲正式的書體，而隸書程式化也更趨嚴重。當時碑刻的隸書其挑脚都呈極規矩的方棱形，波勢蠶頭燕尾，魏《上尊號碑》《受禪表碑》、晉《皇帝三臨辟雍碑》都是這類隸書的典型。這時民間流行的楷書逐漸發展完備，開始取代隸書。傳爲魏鍾繇的《宣示表》《賀捷表》等，以及吳《谷朗碑》都說明初期的楷書，在正式場合已開始運用。

魏晉南北朝是楷書發展成熟時期[一]。楷書，過去記載認爲是漢王次仲創造。宋《宣和書譜》：「漢建初有王次仲者，始以隸字作楷法。所謂楷法者，今之正書是也。」其實王次仲所作的楷法，不是楷書而是隸書。西晉衛恒《四體書勢》：「隸書者，篆之捷也，上谷王次仲始作楷法。」其說「楷法」是隸書的楷模、規範的意思。古代記載常把字體的産生，認爲是個人所創造，其實隸書、楷書、草書都是集中人民的智慧，在實際生活中由於各種需要而産



吳 谷朗碑

生和發展起來的。

楷書在魏晉南北朝時期所以得到發展，有其歷史原因。魏晉南北相是一個戰亂的時代，減省隸書波勢、筆劃的楷書更便於消息的傳遞和軍令的發佈；而書法本身發展的規律，是由繁到簡的過程，這是社會經濟發展的需要所決定的。新書體的產生、發展往往來自民間，而最後爲統治階層所承認。楷書形式的形成是和隸書相互影響而發展起來的。隸楷的遞變，我們可從居延漢簡、武威漢簡、東漢熹平元年朱書解殃瓶題字、熹平二年瓦罐題字、魏晉殘紙、景元四年八月八日簡、泰始五年簡、鎧曹簡、晉人寫《三國志·吳書·虞翻傳》殘卷、《三國志·吳書·吳主傳》殘卷中，可瞭解其演變的過程。

魏晉南北朝書法發展的另一個成就是草書。草書起源很早，書法中簡率、潦草的寫法在篆書時代就有，這也是由於書法來源於實用的原因。漢趙壹《非草書》說：「蓋秦之末，刑峻網密，官書煩冗，戰攻並作，軍書交馳，羽檄紛飛，故爲隸草，趨急速耳。」說明秦代隸書、草書發展的原因。

草書帶波磔的寫法，開始在東漢，這是受隸書波挑體勢的影響。草書到漢末流行愈來愈廣，面貌也日益繁多，這時就需要有一個標準寫法，這樣帶有規範化的「章草」就應時而產生〔二〕。所謂「章草」是筆劃帶隸書波磔的草書，也是當時具有一定程式化的草書。黃伯思說：「凡草書波磔者名章草。」草書之有波磔一方面是受隸書波磔的影響，另一方面也是

爲了增加草書的美觀。魏晉的章草我們可從當時木簡和《急奇觚》殘紙得見其面目。章草到西晉時逐漸起變化，即：向今草轉化。其實不帶波磔的隸書草法一直在民間流行，並未中斷，由於隸書衰頹，楷書興起，章草向今草轉化是必然的趨勢。魏晉是章草和今草的交替時期，吳時皇象，晉時索靖、衛覬都是章草的大家，可見魏晉時章草還很流行。但從這時簡牘來看，如泰始五年十二月簡，背面「主簿梁鸞」的「鸞」字已有濃厚的今草意味。此外新疆樓蘭出土晉人殘紙，很多是屬於今草的範疇。

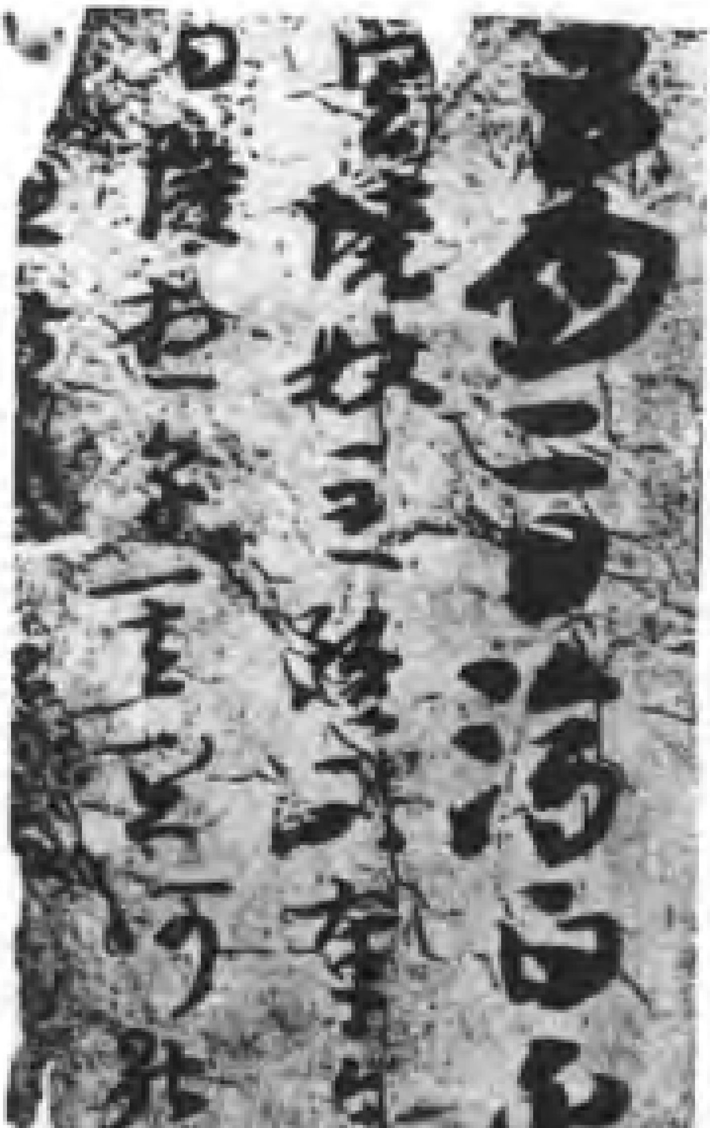
今草經過魏晉的發展，到東晉王羲之、王獻之父子逐漸定型。唐歐陽詢《與楊駙馬書章草千文批後》說：「張芝草聖，皇象八絕，並是章草，西晉悉然。迨乎東晉，王逸少與從弟洽，變章草爲今草，韵媚婉轉，大行於世，章草幾將絕矣。」（見《書斷》）

今草刪除章草的波磔，加強了用筆的使轉變化，既有轉折而筆勢又連綿不斷。由於結構、體勢的變化，又富於流動而有韵致，使草書發展到更高更美的藝術水平。王獻之又在他父親新體的基礎上，用筆放縱，創造俯仰轉折，上下引帶，婉轉妍媚的書風，正如梁蕭衍在《草書狀》所說：「疾若驚蛇之失道，遲若淥水之徘徊。緩則鴉行，急則鵲厲，抽如雉啄，點如兔擲……及其成也，粗而有筋，似蒲萄之蔓延，女蘿之驚縈，澤蛟之相絞，山熊之對爭……其類多容，婀娜如削弱柳，聳拔如梟長松，婆娑而飛舞鳳，婉轉而起蟠龍。」草書發展到這樣境界已臻完全成熟階段。從此南朝草書一直籠罩在二王影響之下，簡二王則成爲草書的典

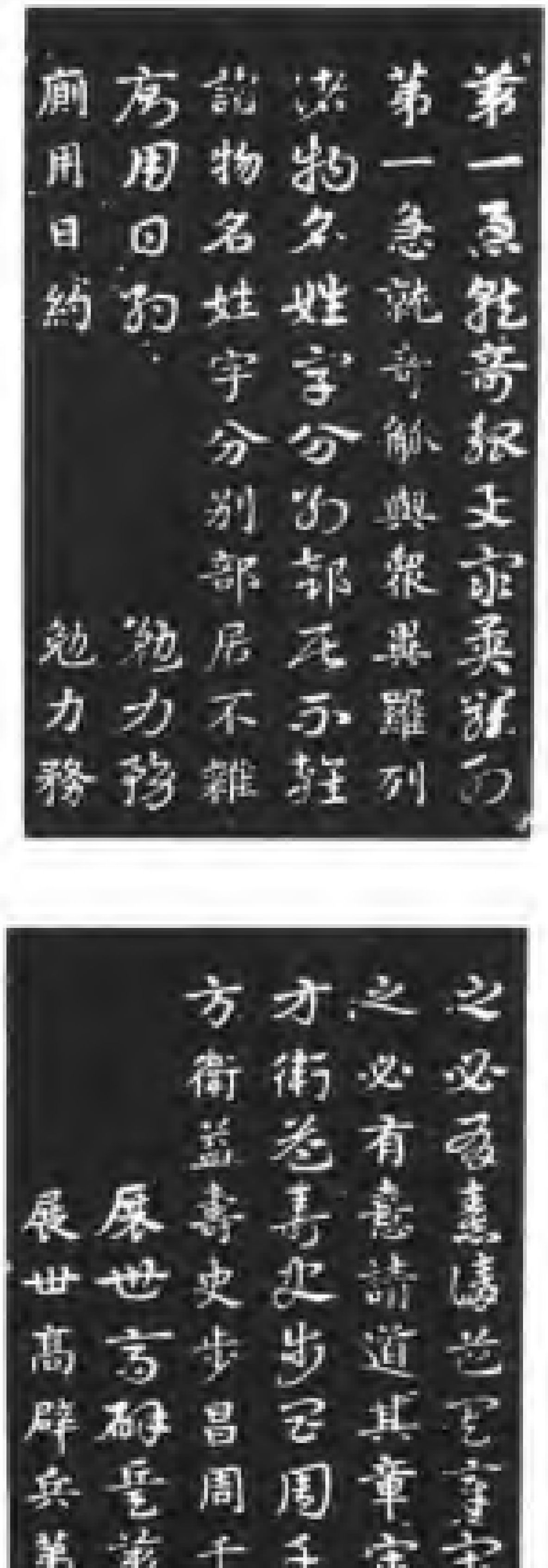
範。

行書産生於漢代，發展成熟於魏晉。隸書的流暢簡省的筆劃和寫法，在漢簡中已出現，但行書成爲一種書體則與楷書的産生、發展有密切關係。唐張懷瓘《書斷》：「行書者，……即正書之小譌，務從簡易，相間流行，故謂之行書。」説明行書與楷書的關係。衛恒《四體書勢》：「魏初，有鍾（繇）、胡（昭）二家爲行書法，俱學之劉德昇，而鍾氏小異，然亦各有其巧，今盛行於世。」〔四〕説明行書在漢代已開始，而鍾、胡是從漢繼承而來，大體上是合乎發展情况。南朝宋羊欣《采古來能書人名》：「鍾有三體：一曰銘石之書，最妙者也；二曰章程書，傳秘書、教小學者也；三曰行押書，相聞者也。」這裏所謂銘石書，即當時碑碣上的隸書，章程書從漢晉「急奇觚」殘紙來考察，應是楷書；而行押書自然是行書。鍾繇善楷書，楷書「務從簡易」即成行書。鍾繇的行押書真貌今天已無法看到，但從魏晉簡牘和樓蘭出土殘紙能了解當時行書的面貌，而這種書體也確多用於尺牘書啓一類簡體，也是符合「行押書，相聞者也」的記載。行書受到鍾繇等人書寫提倡，開始形成風氣，流行於士大夫之間，於是行押書提高了地位，與篆、隸楷並列。〔五〕

隨着楷書的發展，行書也隨着變化。即楷書架勢，筆劃頓挫的定型，行書也漸趨定型，其時代約在東晉。當時行書的形體可從東晉青瓷鷄頭壺底的題字和王羲之同時代的西域長史李柏文書等資料中窺見其大概。行書經過王羲之的創新，成爲士大夫中最爲流行的一



魏　殘紙



吳　皇象　急就章

種書體，王羲之脫盡魏晉以來用筆滯重的寫法，創造俊逸、雄健、流美的書風。今天可從許多唐人勾摹的王羲之書蹟中看到其行書的藝術成就。從此行書成爲中國書法藝術重要書體之一，一直流行到今天。

二

魏晉南北朝書法藝術發展的原因是多方面的。

魏晉南北朝是一個動亂的時代。由於戰爭的需要，東漢雍容爾雅、儀態規矩的隸書已不適應時代的要求，因此長期流行於民間簡易方便的楷、草等書體遂得以發展。其次，由於戰亂和分裂，最高統治者已無法實行全國書體的統一，如魏晉雖以隸書作爲正式場合運用的書體，但遠在江南的吳，則以未被當時正式承認，介乎隸楷之間的書體刻在莊般的碑石上。說明書體在當時可以自由運用，傳統的慣例和限制已不是那麼嚴格。這樣各種書體就有了發展提高的機會。

從記載來看，兩漢長達四百餘年，書法家屈指可數，而魏晉南北朝的書法家且數倍於前代，這說明對書家的重視，地位的提高，已和漢代大不一樣。漢代書法還沒有普遍作爲藝術品而被重視，書法一般都是地位較低的典籤、書佐從事的職務，魏晉南北朝書法逐漸成

爲達官顯要和士大夫的高雅技藝〔六〕。兩晉南北朝極重門閥，而常時門第顯赫的謝安、王洽、王廙、桓玄……等都以書法著名，所謂王謝之族，郗庾之倫，互相習染，無不長於書法。而北魏的高門大族崔盧二家，也以書法見重，擅長書法而被帝王所起用委以重任的屢見不鮮。《魏書・崔浩傳》記崔浩「太祖（道武帝拓跋珪）以其工書，常置左右」。《晉書・索綝傳》記晉索靖、衛瓘「俱以善草書知名，帝愛之。」帝王的重視，書法家地位的提高，大批士大夫進入書法隊伍，這樣以他們的才華和智慧把書法藝術推向前進。

書法發展到東晉和南北朝，與繪畫並列爲藝術珍品，因此搜集、珍藏法書蔚然成風。唐張彥遠《歷代名畫記》記載「桓玄性貪好奇，天下法書、名畫，必使歸己。及玄篡逆，晉府真蹟玄盡得之。」《晉書・王羲之傳》記載桓玄愛王羲之父子書，置左右玩之。《南齊書・王僧虔傳》載齊太祖蕭道成善書，命王僧虔就能書人名，把民間流傳的名蹟都搜集起來。《陳書・世祖九王傳》記載陳時征北軍人於丹徒盜發晉郗曇的墳墓，大獲王羲之及諸名家的遺蹟。《魏書・崔浩傳》記載崔浩工書，人多託寫《急就章》，世多珍藏他的墨蹟，並裁割綴連以爲楷模。當時書家對墨蹟珍重備至，晉王廙得索靖一帖，經常貪玩，永嘉載亂時把它摺好，放在衣服里渡江。王導對鍾繇、衛瓘的墨蹟，愛好從未厭倦，在戰亂時，還把鍾繇的《尚書宣示帖》藏在衣帶中。虞龢《論書表》説「桓玄愛重書法，每宴集，輒出法書示賓客。客有貪寒具者，仍以手捉書，大點污。後出法書，輒令客洗手，兼除寒具。」這些記載説明當時非常重視

書法墨蹟的收藏和鑒賞，並得以流傳，使人們有極會看到名家的作品，也有機會從這些遺蹟中臨摹和學習。近人馬宗霍曾說：書以晉人爲最工，亦以晉人爲最盛。晉之書，猶唐之詩、宋之詞、元之曲。晉人書法所以有這樣的成就，是因爲「俗好清談，風流相扇，志輕軒冕，情騖皋壤，機務不以經心，翰墨於是假手。或品極於峰杪，或賞析於毫芒，至乃父子爭勝，兄弟競爽，殫精以赴，疲神靡辭，以此爲書，宜其冠絕後古。」（見《書林藻鑒》）

魏晉玄學的興起，崇尚清談，引起放達的風氣，其風直接影響東晉士大夫的思想和生活。東晉名士渡江，他們縱談玄理，品第風流，登山臨水，因此江南山水的自然美給晉人的藝術心靈影響起了很大作用〔七〕。「羲之雅好服會養性，不樂在京師，初渡浙江，便有終焉之志。會稽有佳山水，名士多居之。」（《晉書·王羲之傳》）「顧長康從會稽通，人問山川之美。顧云：千巖競秀，萬壑爭流」（《世說新語》）。這種被大自然所陶醉，直接或間接給書法藝術以啓迪，所以梁陶弘景說：「逸少（王羲之）自吳興以前，諸書猶爲未稱，凡厥好蹟，皆是斷在會稽時永和十許年中者。」（見《論書啓》）。其次晉人放達之風，解脫了兩漢以來儒家禮法的束縛，使藝術上有大膽想像、馳騁的自由，王獻之曾對他父親說：「古之章草，未能弘逸，今窮僞略之理，極草縱之致，不若藁行之間，於往法固殊，大人宜改體。且法既不定，事貴變通。然古法亦局而執。」（見《書議》）。所以二王學鍾繇，而不受漢魏莊嚴端重質樸的

書風的限制，使自己的偶性和感情充分發揮於縑素紙墨之中，從而能「情馳神縱，超逸優游，臨事制宜，從意適便，有若風行雨散，潤色開花，筆法體勢之中，最爲風流者也。」(引同上)因此在行草書中形成前所未有的丰神瀟灑，韻致卓絕的新書風。特別是簡札，更有自由發揮的餘地，而行草書又是最容易表達這種寫情的形式，所以行草書在東晉達到高度的藝術成就絕不是偶然的。歐陽修曾說：「余嘗喜覽魏晉以來筆墨遺蹟，而想前人之高致也！所謂法帖者，其事率皆弔哀候病，叙睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。蓋其初非用意，而逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，披卷發函，爛然在目，使驟見驚絕，徐而視之，其意態如無窮盡，使後世得之，以爲奇觀，而想見其爲人也！」這正是晉人書法表現寫情的很好說明。

兩晉南北朝時，戰亂頻繁，人民顛沛流離，災難深重，統治階層需要尋求自我陶醉和麻痹人民的工具，於是靈魂不滅、因果報應、轉世輪迴的佛教得以大爲流行。爲了避禍祈福，求得精神寄託，開窟造像，鐫刻銘記，鑿石刻經和頌揚佛教的豐碑巨碣應時而起，寫經祈福的佞佛活動盛極一時，這些活動客觀上給書法的普及和發展起了促進作用。北魏龍門造像銘的鐫刻、規模巨大的事山《金剛經》的開鑿，給書法史留下珍貴的遺蹟。兩晉南北朝通留下大量的寫經，從這些端莊整齊的小楷可見當時楷書的成就。

魏晉南北朝書法理論的盛行，也是促進書法藝術繁榮、發展的原因。書法理論著作流

傳今天的有：西晉衛恒《四體書勢》、索靖《草書勢》，北魏江式《論書表》，南齊王僧虔《筆意贊》、《論書》，梁蕭衍《觀鍾繇書法十二意》、《草書狀》，南朝宋羊欣《采古來能書人名》、虞龢《論書表》、梁陶弘景《論書法箋啓》，袁昂《古今書評》、庾肩吾《書品》等〔八〕。

中國書法經過兩漢、魏晉的發展，各種書體都已成熟，因此在錯綜複雜的發展過程中，要尋繹其發展歷史，便有書體淵源流派的探索和討論。又因書家蠭起，而各有擅長，要收藏品第，便有書家名録和品評一類的著作。書法品評以南朝爲最盛，梁代袁昂、蕭衍、庾肩吾都有著作，庾肩吾把書法分爲九等，這和鍾嶸的《詩品》、謝赫的《古畫品録》都具同樣重大的意義。書法技巧的研究，這時也較兩漢時期爲廣泛和深入。如傳爲晉衛鑠的《筆陣圖》，專談執筆、用筆的技巧；蕭衍《觀鍾繇書法十二意》論鍾繇書法結構體勢及用筆方法，《答陶隱居論書》談運筆的技巧，《草書狀》談草書的藝術特點和技巧。晉和南北朝的書法理論受當時品鑒人物的影響，在書法中提出「骨」和「氣」的問題，這一新概念給書法的影響很深。袁昂評陶隱居「骨體甚駿快」，蔡邕「骨氣洞達」，蕭衍評王僧虔「有一種風流氣骨」，陶隱居「骨體甚峭」，郗愔「疏散風氣」。這些評論有的是指書法的用筆，但最概本的是指書法作品的丰神，東晉和南北朝書法所以勝過前代正由於此。後代評論晉人書法有「晉人尚韻」的說法，近人馬宗霍說：「論者謂晉人書以韻勝，以度高。夫韻與度，皆須求之於筆墨之外也。韻從氣發，度從骨見，必內有氣骨以爲之幹，然後韻斂而度凝；徒以韻勝，則韻浮於氣矣；徒

以度高，則度離於骨矣。浮於氣者韻必薄，離於骨者度必散。兩晉人物大抵丰神疏逸，姿致蕭朗，故其書亦似之。」這是對晉人尚韻與「骨」「氣」關係的很好解釋。魏晉南北朝書法理論是總結了前代和當代書法的經驗，同時又指導了當時書法的實踐。

在書法用具上，魏晉南北朝比漢代有很大的提高，遍紙材料和技術的發展，使紙得到大量的生產和廣泛的應用。新疆和甘肅敦煌藏經洞發現大量經卷和殘紙，其時代有魏、晉和南北朝，說明當時紙的運用已經非常普遍，已經取代竹木簡和帛書。東魏賈思勰《齊民要術》記載有韋仲將的製筆方法，他選用兔毫和羊青毛，使其軟硬相輔，用起來更爲得心應手。東晉時筆有「鼠鬚」「雞距」等種類。《筆經》說鍾繇、王羲之皆用鼠鬚筆。《法書要録》載唐何延之《蘭亭記》王羲之用蠶繭紙，鼠鬚筆，遒媚勁健，絕代更無。虞龢《論書表》談到宋明帝書法用具非常講究：「詔張永更製御紙，緊潔光麗，耀日奪目。又合秘墨，美殊前後，色如點漆，一點竟紙。筆則一二，簡毫專用白兔，大管豐毛，膠漆堅密，草書筆悉使長毫，以利縱捨之便。兼使吳興郡作青石圓硯，質滑而停墨，殊勝南方瓦石之器。縑素之工，殆絕于昔。」書法工具的發展，也是促使書法發展的條件。

三

魏晉南北朝的書法大略可分兩個時期：魏、西晉爲前期，東晉、南北朝爲後期。

魏晉以隸書爲通行書體，當時碑碣都用隸書。《上尊號碑》、《受禪表碑》均爲曹丕稱帝而立，是典型的官方隸書，書體方正，氣勢莊嚴，清翁方綱謂「此二碑實出一手，書畫純取方整」（《兩漢金石記》），以顯示碑文之尊嚴。魏晉著名碑刻還有：《孔羨碑》、《范式碑》、《曹真殘碑》、《王基殘碑》、《皇女殘碑》都屬這一類方整的書風。不受這類書風所影響面較爲秀麗端莊的有《黃初殘碑》，但爲數很少。《鮑寄神坐》、《鮑捐神坐》、《李苞開通閣道題名》等書刻都比較隨意，風格類似簡牘書法，有自然瀟灑的意趣。正始時所立的《三體石經》，每字書寫古文、篆書，隸書三體。除古文外，篆、隸都是當時正規的書法，書寫工整，但缺少生趣。

西晉禁止立碑，流傳巨碑較少，著名碑刻有《郛休碑》、《任城太守孫夫人碑》、《皇帝三臨辟雍碑》、《太公呂望表碑》等，都是工整的隸書。其中《皇帝三臨辟雍碑》因出土較晚，字劃清晰如新，可看到當時隸書的用筆面貌。其點劃雖稍有姿致，由於過分强調方棱的挑法，因而矯揉造作極少生趣。西晉刻石較有生意的都是一些隨意書寫的刻石，如《馮恭墓門題字》、《魏雛柩銘》等。



魏 曹真碑



魏　正始石經

西晉禁止立碑，墓誌因此逐漸興起，著名墓誌有《徐夫人管洛碑》、《成晃碑》、《賈充妻郭槐柩銘》、《左棻墓誌》、《荀岳墓誌》、《王浚妻華芳墓誌》、《石尠墓誌》、《石定墓誌》、《劉韜墓誌》等。這些墓誌都是隸書，除《華芳墓誌》較爲雄樸外，其餘書風都極爲相似。隸書發展到東漢，已至登峰造極，此後隸書講求波挑的裝飾性，變瀟灑自然的挑脚爲棱角齊整的挑法，波勢趨向方直，起筆强調方截，千篇一律，因此精美多姿的漢隸走入窮途，這種走型化的隸書到魏晉，更是江河日下。這樣隸書的消亡，到東晉南北朝是必然的趨勢。

當碑刻隸書在走下坡路的時候，江南碑刻却異軍突起，開放出奇異的花朶，這就是孫吴的《天發神讖碑》和《谷朗碑》。《天發神讖碑》不同於篆書也不同於當時的隸書，筆意在篆隸之間，結體以圓馭方，勢險局寬，下筆處雄亦如斬截，但收筆與魏刻不同，更加上尖鋒懸針似的垂脚，剛勁而似出其不意，不可彷彿，而氣勢雄偉奇恣，峻拔中帶有蘊藉，真是獨特的書法作品。《禪國山碑》爲篆書，書法渾厚，結體與隸法有相通處，也是很有特色的篆書。魏晉篆書已不通用，所以篆書碑刻極少，除《正始石經》和《魏蘇君神道》等外，一般用於碑額，增加古意，以示鄭重，如《上尊號碑》、《受禪表碑》及《范式碑》等，而晉有《郭休碑》等碑額。《范式碑》額字雄渾沉着，是當時篆書的上乘，《石經》篆書承秦篆體勢，工整而少變化。此外篆書多用於磚瓦文，結構隨磚瓦形式變化，多均衡對稱，純是一種裝飾性的書法藝術。魏晉時楷書已在民間普遍流行，但用於碑刻極少，《谷朗碑》是隸向楷過渡間的

書法，可與晉寫經相印證。

魏晉墨蹟今天看到的多爲簡牘、寫本、寫經；以及新疆羅布泊（古樓蘭）出土的殘紙。從魏景元四年簡，咸熙二年簡，西晉泰始二年簡、泰始四年閏月簡、泰始五年六月簡、泰始五年七月簡、泰始五年十二月簡，以及大量無紀年的簡牘和永嘉四年殘紙、永嘉六年二月殘紙等遺物來看，有隸、草及隸向楷過渡的楷書，可見當時是各種書體並用時代，又是草、楷、行的變化發展時代。當時楷書用筆頗爲草率，仍保持相當分量的隸衷。但古樸淳厚，毫無做作之態，而有一種稚拙純真的美。這時簡牘隸書渡勢不十分强調，保持流利的筆劃，有時挑筆、捺筆，筆勢很長，自然而不造作，可見當時碑刻隸書和實用的隸書是有一定的距離。

西晉寫本當以新疆出土《三國志》殘卷，以及元康六年《諸佛要集經》殘卷最爲典型，其晉「急奇觚」殘紙，已完全是楷書，書法勁挺而有力，可能是西晉末年東晉初期所書寫。

結體緊密，捺筆甚重，筆勢已講求頓挫，書體介於隸楷之間。

魏晉書法家人才輩出，魏有衛覬、鍾繇、胡昭、韋誕，吴有皇象、蘇建等。鍾繇（公元一五一至二三〇年）字元常，潁川長社（今河南長葛）人，魏明帝時官太傅，世稱「鍾太傅」。書法師漢曹喜、蔡邕、劉德昇，擅長隸、楷和行書諸體，梁袁昂謂「鍾繇書意氣密麗，若飛鴻戲海，舞鶴遊天，行間茂密。」（《古今書評》）。作品有《薦季直表》《還示帖》《賀捷表》《墓田丙舍帖》《力命表》《宣示表》等。歷代評論鍾繇楷書純樸古稚，與晉楷法異趣，所謂「高古純樸，超

妙入神，無晉唐插花美女之態」。「其楷法去古未遠，純是隸體，非若後人妍媚纖巧之態也。」其流傳作品都是刻帖，輾轉勾摹，已非原貌，《宣示表》尚有一點古樸意趣。《宣示表》傳爲王羲之所臨，可能帶有王氏之的書風，所謂「楚音習夏，不能無楚」（梁蕭衍《觀鍾繇書法十二意》）。鍾繇的書法，對王羲之影響很大。與鍾繇齊名的有胡昭，世稱「胡肥鍾瘦」（見《書斷》）。韋誕擅長各種書體，尤精題署，《四體書勢》謂「魏氏寶器題銘，皆誕書。」吳皇象，字休明，江都人（今江蘇揚州），擅長篆、隸，最工章草，筆勢沉署，縱橫自然，傳爲皇象作品有《急就章》，今有刻本傳世。《天發神讖碑》亦傳爲皇象所書。

西晉書法家有衛瓘、索靖、陸機等。衛瓘（公元二二〇至二九一年），河東安邑人（今山西夏縣），是衛恆之父，衛覬之子，他與索靖俱擅草書，稱爲「一臺二妙」，有《頓首州民帖》傳世（見《淳化閣帖》）。索靖（公元二四四至三〇三年），敦煌人（今甘肅），張芝姊之孫，亦擅章草，傳張芝草法而變其形，他的草書被譽爲「如飄風忽舉，鷙鳥乍飛」（蕭衍《古今書人優劣評》）。傳世有《出師頌》，《淳化閣帖》刻有《戴妖》《七月》等帖。陸機（公元二六一至三〇三年），吳郡人（江蘇蘇州），擅長章草，王僧虔謂「陸機書，吳士書也」，可能是說他書法具有江南士人流行的筆姿和風格。作品有真迹《平復帖》傳世，此帖《宣和書譜》著録，書法和出土漢晉簡牘草書相似，和流行後代刻帖中的一般章草不同，也不同於王羲之的草書，可以窺見西晉草書的真貌。

從上述情況來看，魏晉是中國各種書體遞變時期，隸書雖在通行，但已趨向消亡，楷書正在孕育、發展，章草處於極盛時期，今草和行書正在萌芽。

東晉爲行、草書成熟時期，其中以王羲之父子爲代表，其貢獻也最大。王羲之，字逸少（生卒年待考），是中國書法史上傑出的書法家，琅琊臨沂人（今山東），曾官右軍將軍，後人稱爲「王右軍」。他早年曾師事衛夫人（名鑠，字茂漪，爲衛恒的從妹），術家四世善書，傳鍾繇之法。他在魏大書家鍾繇的基礎上，吸收流行於民間的行、草書，早期書風比較質樸，傳世《姨母帖》可能就是這時的風格。過江後又吸取江南的書風，經過融流貫通創造了行、草書的新體。王情虔說：「亡曾祖領軍洽，與右軍俱變古形，不爾，至今猶法鍾、張」（見《論書》）。梁虞龢說：「古質而今妍，數之常也。愛妍而薄質，人之情也。鍾、張方之二王，可謂古矣，豈得無妍質之殊？且二王暮年，皆勝於少。」「羲之書，在始未有奇殊……迨其末年，乃造其極」（見《論書表》）。可見他的草書到晚年一變魏晉質樸淳厚的風格而成爲妍美流便的新風格，把草書推到全新的境界，他的行書最能表現出雄逸流動的藝術美，用筆遒媚勁健，千變萬化，今天我們看到嚮搨或刻帖中流美妍媚的作品大都是他晚年所寫。他的書法代表了魏晉南北朝時代的藝術成就。唐太宗李世民說：「詳察古今，妍精篆素，盡善盡美，其惟王逸少乎！觀其點曳之工，裁成之妙，烟霏露結，狀若斷而還連，鳳翥龍蟠，勢如斜而反直，翫之不覺爲倦，覽之莫識其端，心摹手追，此人而已。」（《王羲之傳論》）。由於他的書

知彼清晏歲豐又所
出有無鄉故是名處
且山川形勢乃爾何可以
不遊目
虞安吉者昔與共事
常念之今為殿中將
軍前過云與足下中表不
以年老甚欲與足下為
下寮意其資可得小郡



東晉 王羲之 十七帖

法成就，而被譽爲「書聖」。王羲之的墨蹟流傳至今天的大都爲嚮搨勾摹本，《姨母帖》《初月帖》是唐武則天時根據王方慶的藏本勾摹，《喪亂帖》《二謝帖》《得示帖》藏日本御府，有日本桓武天皇「延曆敕定」(公元七八二至八〇五年，相當唐德宗時)的印記，當是唐時流入日本的摹本，《哀禍帖》《孔侍中帖》亦爲唐時流入日本。此外尚有《寒切帖》《遠宦帖》《行穰帖》《游目帖》《平安・何如・奉橘三帖》《快雪時晴帖》等流傳。其中有的是唐摹，有的是唐後所摹或臨本。敦煌藏經洞發現唐人臨《瞻近帖》《龍保帖》，可以考察王羲之書法用筆的使轉頓挫，揮灑自如的風神，與嚮搨本有同樣價值。王羲之行書最爲著名的是《蘭亭序》，其書法遒媚勁健，代表他行書的成就，流傳至今的有各種摹本和刻本。唐懷仁集王書《聖教序》，是勾摹流行於唐代的王羲之書蹟而成，因摹刻技術很高，筆意俱存，宛如手寫，也可窺見王羲之行書的面目。《十七帖》是唐太宗購集王書墨蹟中之一卷，歷代刻本很多，有的出自勾摹，有的出自臨寫。王羲之的行、草書歷代刻帖都有收入，但其中真僞各有不同看法。流傳王羲之的小楷有《樂毅論》《東方朔畫贊》《黃庭經》等，屢經傳摹翻刻，是否是王書原貌，已很難斷定。

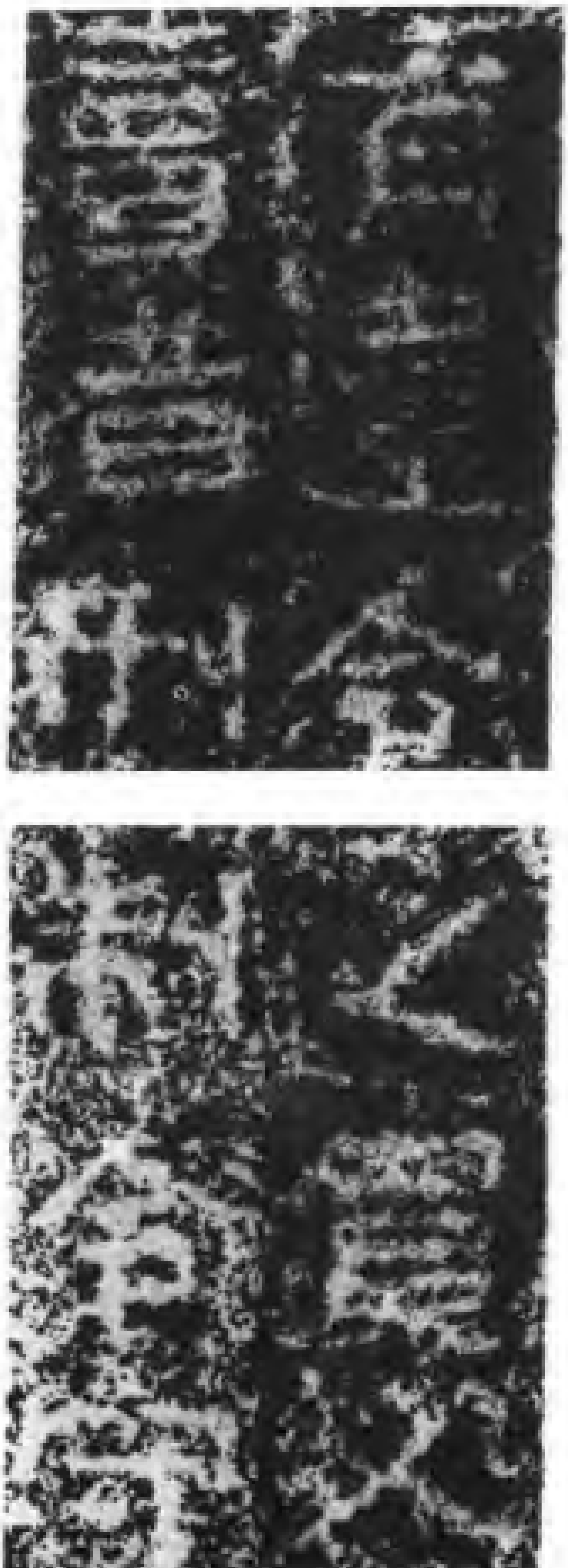
王獻之(公元三四四至三八六年)，字子敬，羲之第七子。幼年學父親書法，後又學張芝，「變右軍法爲今體，字劃秀媚，妙絶時倫」(見《文章志》)。虞龢說他「始學父書，正體乃不相似，至於絶筆章草，殊相擬類，筆蹟流懌，宛轉妍媚，乃欲過之」(《論書表》)。王羲之所創

造流美新體，經過他的發展變爲筆蹟流懌，婉轉妍媚的體裁。唐張懷瓘謂：「子敬才高識遠，行草之外，更開一門。夫行書非草非真，離方遁圓，在乎季孟之間。兼真者，謂之真行；帶草者，謂之行草。子敬之法，非草非行，流便于草，開張於行，草又處其中間。無藉因循，寧拘制則；挺然秀出，務於簡易；情馳神縱，超逸優遊，臨事制宜，從意適便。有若風行雨散，潤色開花，筆法體勢之中，最爲風流」（見《書議》）。他的草書上下引帶，筆勢連綿不斷。宋米芾說他「運筆如火筯劃灰，連屬無端末，如不經意，所謂一筆書」（見《書史》）。唐以前論者以爲高出王羲之。自唐太宗李世民提倡王羲之書法後，後世都以爲羲之勝於獻之，其實各有成就。近人沈尹默以爲用筆「大王是内擫，小王則是外拓。試觀大王之書，剛健中正，流美而靜；小王之書剛用柔顯，華因實增。」（見《二王法書管窺》）。獻之流傳墨蹟有《鴨頭丸帖》《中秋帖》（爲米芾臨本）《二十九日帖》《新婦地黄帖》等。小楷有《洛神賦》（殘存十三行）刻本。歷代刻帖收集王獻之書法也很多。

書以晋人爲最工，書家亦以晋代爲最盛，當時門閥大家都以書法世代相傳，如庾、郗、王、謝等大家族，父子祖孫以書法著名不在少數。其中如王導、王洽、王珉、王薈、王徽之、王廙、庾亮、庾懌、庾翼、郗鑒、郗愔、郗曇、謝尚、謝安、桓玄、楊羲等等。王珣（公元三五〇至四〇一年）有墨蹟《伯遠帖》傳世，董其昌謂「瀟灑古澹，東晋流風，宛然在眼」，與二王書法相比，《伯遠帖》仍近於古體。王徽之行《新月帖》，王薈有《癤腫帖》，均見唐摹《萬歲通天帖》



東晉　謝鯤墓志



東晉　好大王碑

中。

東晉碑石流傳很少，雲南曲端有《爨寶子碑》是隸楷之間的書體，康有爲認爲「樸厚古茂，奇姿百出」。此碑字大小相間，錯落有致，雖筆劃方直少變化，但有一種樸拙的趣味。《楊陽神道闕》書體亦在隸楷之間，筆劃飽滿，康有爲以爲「豐茂渾重，與今存鍾元常（鍾繇）諸帖體意絶似。」吉林有《好太王碑》，方正雄奇，古拙可愛。近年東晉墓誌出土較多，如《謝鯤墓誌》《王興之墓誌》《王興之妻宋和之墓誌》《顔謙妻劉氏墓誌》《王閩之墓誌》《王丹虎墓誌》《夏金虎墓誌》等。

十六國碑刻有前秦《鄧太尉祠碑》《廣武將軍碑》，北涼《且渠安周造像碑》，後秦《吕憲墓表》後燕《崔遹墓誌》等，除《鄧太尉祠碑》爲隸書，餘皆隸楷過渡時的書法。《廣武將軍碑》隨意揮灑，不受行格限制，兼以刻時刀鋒從筆劃中綫刻入，體勢多變，風韻樸拙，奇恣而有趣味。《且渠安周造像碑》純是十六國寫經書風。

中國歷史博物館藏晉人寫經八段，吐魯番出土，其中《放光般若經》殘卷，當爲東晉人所書，書法已屬純粹楷法，而筆劃端雅妍媚，屬東晉人楷書風格。西涼建初七年《妙法蓮花經》，北涼承平七年《持世經》、承平十五年《佛説菩薩藏經》，北涼《優婆塞戒經》等，其書法較東晉淳古茂密，開北朝寫經質樸的書風。

南北朝是楷書百花齊放的時期。楷書經過長時間的演變、發展，到東晉已逐漸放爲通



北涼　且渠安周造寺碑

行的書體。南朝宋刻石大都運用楷書，如《爨龍顏碑》《□熊造像記》《劉懷民墓誌》《明曇憘墓誌》都是較成熟的楷書。由於碑版本身的特點，爲了適合碑石的形式，初期楷書上石（包括東晉）寫和刻都力求方正，我們拿當時寫經和石刻對比，不難瞭解其中的差別，這是長期受石刻書風影響的原因。這種局限到齊梁間就突破了，如南齊《劉覬買地券》《呂超靜墓誌銘》《劉岱墓誌》《吳郡造維衛尊佛題記》等石刻，書寫已十分秀麗婉轉，說明碑石的書和刻都起了變化。梁著名的碑刻有《瘞鶴銘》《桂陽王蕭融墓誌》《桂陽王妃慕韶墓誌》《天監石井欄題記》《永陽昭王蕭敷墓誌》《永陽王妃王氏墓誌》《蕭憺碑》《蕭景神道石柱題字》《陳寶齊造像記》《慧影造像記》、燕子磯《梁墓誌》等。陳有《前鋒將軍衛和墓誌》。其中以《瘞鶴銘》最爲著名，書者署名上皇山樵，真實姓名千餘年來衆說紛紜，但多數人以爲是梁陶弘景所書，因此定爲梁代刻石。此銘書刻在焦山摩崖上，因山刻石，極爲自然，書法瀟灑而有法度，字體厚重，筆勢飛動，有六朝人書法意趣。其中間雜行書，筆法方圓並用，筆劃姿緻，圓處圓轉流利，方處不顯得板滯，故爲歷代書法家所重板。南齊《劉岱墓誌》結體秀麗工整，已是成熟的楷體書風。梁《蕭敷墓誌》和《王慕韶墓誌》風格相似，有靜穆典雅、疏放妍妙的風格，可代表南朝的書風。《蕭憺碑》爲貝義淵所書，書法雄勁峻美，在細微處仍流露出南朝秀美的風尚，和北朝雄勁的風格稍異。

北朝碑刻比之南朝要豐富多彩。北魏初期書法方勁古拙，仍保留部分隸書筆劃，如《太



宋　爨龍顏碑



梁　瘞鶴銘

武帝東巡碑》《大代華岳廟碑》《中岳嵩高靈廟碑》等。公元四九三年北魏孝文帝拓跋宏遷都洛陽，漢化達到高潮，書風也隨着變化。當時南北雖然對峙，經濟文化時有交流，書法互有影響，而北魏又搜羅各地文學、藝術之士，洛陽一時又成爲北方文化中心。孝文帝遷都洛陽後，即在龍門開鑿石窟，雕刻佛像。造像多刻題記，其書法結體緊密，多取斜勢，風格雄强，筆劃方截整齊，則多由刀刻所致，非當時書法用筆之真實面貌。北魏寫經《勝鬘義記》與龍門造像書法同一風格，如與《始平公造像記》《楊太眼造像記》相比較，其書風體勢、疏密完全一致，而用筆輕重轉折，以及點劃之圓潤處，造像題記筆意爲刀刻所泯没，因此筆劃方截處實非用筆之原貌。龍門造像書法以《牛橛造像記》《始平公造像記》《孫秋生造像記》等爲最精。形成太和年間雄偉渾厚的書風。太和間著名碑刻還有《光州靈山寺舍利塔下銘》《暉福寺碑》等。太和後書法風洛則更爲豐富多彩，豐碑巨碣亦同時興起，如《高慶碑》《霍揚碑》《南石窟寺碑》《楊翬碑》《賈思伯碑》《張猛龍碑》《根法師碑》《高貞碑》《劉根造像記》《劉平周造像記》《曹望憘造像記》《皇甫度造石窟寺碑》等，其書法都各有面目。東魏承搜北魏書風，著名碑刻有《敬史君碑》《高盛碑》《高翻碑》《凝禪寺三級浮圖碑》《李仲璇修孔廟碑》《高歸彥造像記》《五百人造像記》等。

北朝碑刻中書法，以北魏和東魏爲最精，風格多樣，如百花争艷，光怪陸離，使人應接不暇。康有爲《廣藝舟雙楫》說：「魏碑無不佳者，雖窮鄉兒女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆



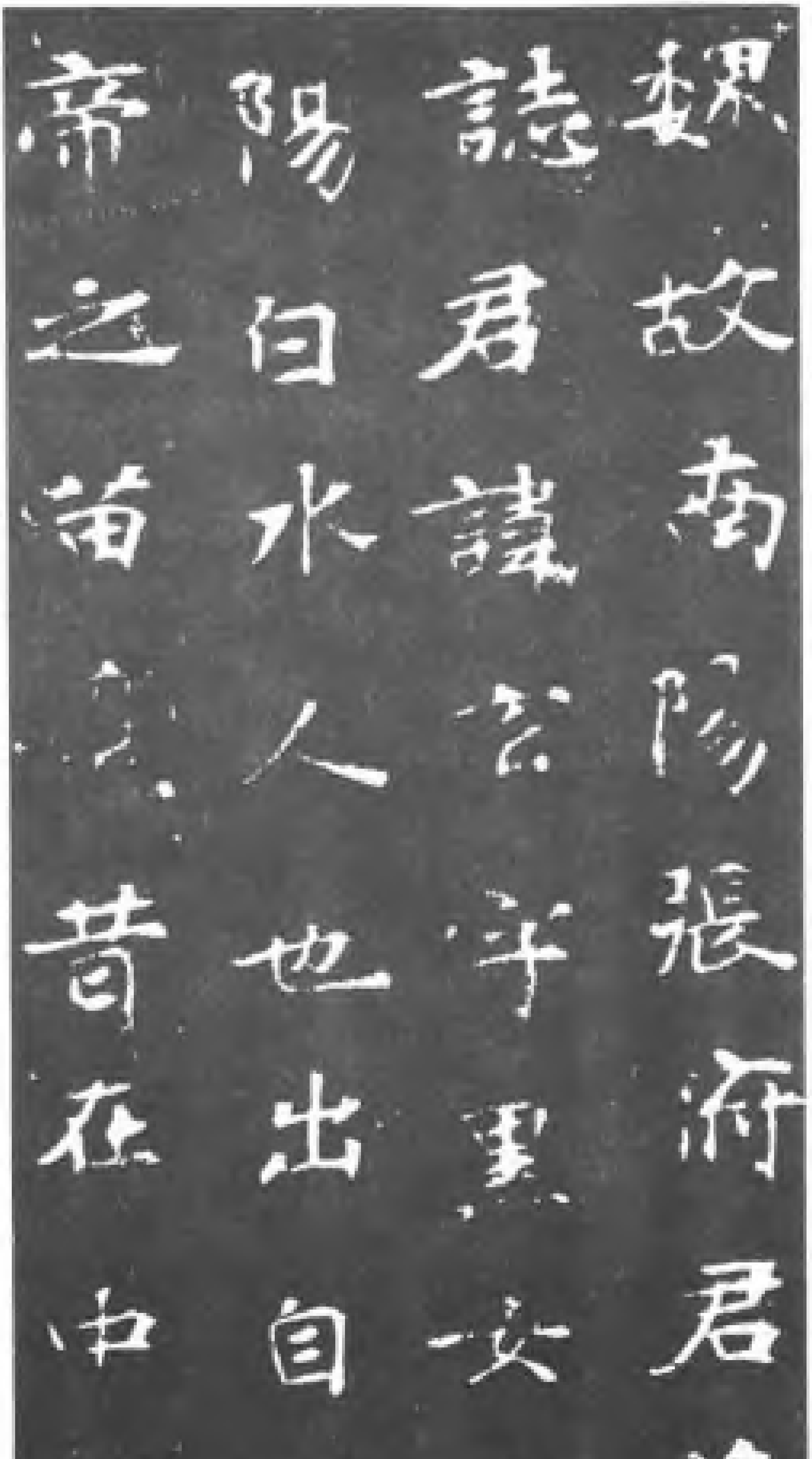
北魏　根法師碑

有異態，構字亦緊密非常，豈與晉世皆當書之會邪。」北朝碑刻書法大體可分雄强、秀麗兩大風格，前者以《張猛龍碑》爲代表，其書法雄强奇肆，用筆富於變化，論者比之「周公制禮，字字皆美」。風格秀麗可以《敬使君碑》爲代表，體勢清婉秀勁，用筆側微細巧。其餘面目雖稍有不同，當爲兩大類之旁支。北齊書法提倡復古，碑石、墓誌多用隸書，如《唐邕寫經碑》《鄭述祖修孔廟碑》《高肅碑》《文殊般若經碑》《馬天祥造像記》《王感孝頌》等，其隸法以楷體摻雜隸書波挑，已非漢隸傳統，這是因爲當時楷書盛行，隸法失傳已久，所以有此風格，其風影響直至隋唐，但唐代隸書圓潤肥重，不若北齊之有骨力。北齊泰山經石峪《金剛經》，《徂徠山刻經》及題字，都是當時隸書之變體。《金剛經》長期風化剥蝕，漸去棱角，呈圓渾之筆劃，兼以拓法等原因，故時出奇態。

摩崖書法，因山勢鑿石，巖石不能盡平，書寫常隨石勢而成；又因石質不同，刻亦因石而異，所以其書法得自然之趣味，往往非紙素所能達到。摩崖刻石最著名如北魏《石門銘》、雲峰山諸刻。《石門銘》書法超逸疏宕，其筆勢長而飛動，翩翩而有韻致。雲峰山論刻石大多爲北魏鄭昭道和北齊鄭述祖所書，其中以《鄭羲下碑》和《論經書詩》《天柱山銘》等爲最著名。《鄭文公碑》從乾嘉間未洗剜淡墨拓本來看，筆劃肥厚，方棱凝重，可知此碑書法絶非近人所論以爲圓筆之極軌。

北朝墓誌數量之多爲前所未有，其書法也極爲精彩。誌石因體積較小，往往要求石質

維大魏延昌二年歲次癸巳二月
甲申故處士元君墓誌銘
君諱顯儁河南洛陽人也若夫太一
鳳之美因以瓊峯万里秘鑒無津龍
景穆皇帝之曾孫鎮北将軍冀州刺
子也君資性夙靈神儀卓尔少翫之
閔淳孝無以加其前顏子滄道久莫
若望舒盈魄年成歲秀若騰曦潔草
歎矣是則慕學之徒無不欲軌其操



北魏　張黑女墓誌

精細，由於書寫方便，可發揮書法的細微特色，而鐫刻細膩，能表達筆劃之變化，同時長期埋在墓中，很少損泐，所以是所究古代書法的最好資料。 北魏墓誌書體約有數稍，《元簡墓誌》《元羽墓誌》《元詮墓誌》《元顯儁墓誌》《元珍墓誌》《常季繁墓誌》《司馬顯姿墓誌》等爲一體勢，結體稍斜，用筆工整秀麗，點劃俯仰已純屬成熟的楷法。《刁遵墓誌》《崔敬邕墓誌》亦從屬於這一類，《刁遵》渾厚雍容，用筆凝煉，爲上列墓誌所不及，《崔微邕》由於刻法的不同，用刀有粗細深淺變化，故瘦生縱横使轉不爲法度所拘的特殊趣味，何義門有「不衫不履，意象開闊」（見《義門先生集》）的評語。《司馬昞墓誌》《張黑女墓誌》等爲一類，結體扁平，用筆似多側鋒，有端莊妍媚的趣味。 至於《司馬最和妻墓誌》《皇甫驎墓誌》《劉玉墓誌》《李璧墓誌》《鞠彥雲墓誌》等面貌雖各有不同，大抵由於刀法不同而形成的。北魏以後墓誌書體漸趨疏宕平整，北魏茂書渾厚的書風已不可見。 東魏之《高湛墓志》《劉懿墓誌》《王僧墓誌》，北齊之《崔頠墓誌》都是這類風格的代表。

南北朝碑刻由於書者不同，形成不同面貌和風格，除此以外，不同刀法也促便書法形成不同的面貌。一般雙刀隨筆劃刻成，與原書面貌比較接近，如單刀側鋒下刀或中鋒下刀，僅照筆劃隨意刻成，這些碑石往往有筆所不能到的特殊趣味，如《皇甫驎墓誌》《姚伯多造像記》《法義兄弟造像記》《蒙文慶造像記》等都是由這種刻法所形成的。 再有一種不經書寫，由工匠隨意刻成，字劃常有錯誤，龍門石窟小造像題記多屬這一類，這類書法也有意想

不到的趣味。

南北朝碑刻書法的多姿多彩，主要是楷書雖趨向成熟，而其楷法輒尚未定型的緣故，所謂「隸楷錯變，無體不備」。近人張宗祥說「漢魏之間書學純係至純不雜，降及六朝至雜不純，如異軍特起，各自為戰，皆能致死立效，如戰國諸子各自立說，皆能名家。後人覽之，如入寶山，珊瑚琅玕爛然，滿目迷而不知所擇」（《論書學源流》）。正是由於楷法尚未定型成矩，其體勢以至筆法可任書家自由馳騁發揮，不受成法所限，所以南北朝書法千變萬化，琳琅滿目，並不是偶然的。

南北朝墨蹟除勾摹本外，以寫經為最主要。大抵南朝寫經風格樸茂而帶秀麗，工整中不失變化。北朝寫經用筆勁健沉着，結體茂密，風格比較馳逸豪放。

自東晉二王創新體後，南朝多受二王影響，而記載以為北朝崔、盧書法學鍾繇、衛瓘，南北書法風格略有不同。北周時庾信等文士入關影響北方文風。而梁王褒入周，將二王書風直接帶到北方，起到南北交流的作用。北齊顏之推《顏氏家訓》：「王褒地胄清華，才學優敏，後雖入關，亦被禮遇，猶以書工……」梁代書法家蕭子雲是王褒的姑夫，《周書》說褒少以姻戚，去來其家，遂相模範。俄而名亞子雲，並見重於世。《南史·蕭子雲傳》說蕭子雲自云善效鍾繇、王羲之，而微變其體。可知王褒書法風格是屬於二王一派。《周書·趙文深（淵）傳》：「及平江陵之後，王褒入關，貴遊等翕然並學褒書。文深之書，遂被遐棄。」可見當

時王褒的書法在北方之受歡迎，從此南北書風逐漸融合，到隋唐這種大融合終於完成。

南朝著名書法家，劉宋有羊欣、孔琳、蕭思話、范曄，號稱四妙。羊學王獻之，稱爲獻之後第一，故當時有「買王得羊，不失所望」的諺語。南齊書家以王僧虔爲最著名，僧虔王羲之四世孫，今有《太子舍人帖》摹本流傳。梁以蕭子雲最著名，學鍾、王而微變其體，梁武帝蕭衍評他的書法「筆力勁駿，心手相應，巧逾杜度，美過崔實，當與元常（鍾繇）並驅爭先。」梁代書家尚有蕭衍、陶宏景等。北朝書家，北魏初期崔、盧兩大家族多以書法著名，書法宗鍾繇、衛瓘，其中以崔浩成就最大，北魏書法多受他們影響。稍後有鄭道昭，山東雲峰山諸刻多爲道昭所書，其中以《鄭羲上下碑》最爲有名。北周有趙文淵，今傳《西嶽華山廟碑》爲趙所書。南北朝書家名不載於史書，而作品流傳於今天者，有書《始平公造像記》的朱義章，書《孫秋生造像記》的蕭顯慶，書《石門銘》的王遠，書《李仲璇碑》的王長孺，書《蕭憺碑》的貝義淵，名皆不見於記載。

魏晉南北朝在中國書法史上是一個承先啓後時期，在複雜的歷史時代中，發展完成了楷、草、行等書體，產生了像鍾繇、王羲之那樣偉大的書法家，創作出光彩奪目、五色繽紛的書法作品。由於魏晉南北朝的書法成就，從而開拓了唐代書法的鼎盛局面。

注釋

〔一〕楷書在記載上有「正書」「真書」「今隸」等名稱。楷本是法式的意思，《書斷》：「〔八分〕本謂之楷書，楷者，法也，式也，模也。」故八分、今草都曾稱爲楷書，後因習慣稱真書、正書爲楷書，本文概用楷書的名稱。

〔二〕東晉和南北朝爲楷書發展成熟時期，但從楷書的藝術技巧來看，唐代應爲楷書的登峰造極階段。

〔三〕「章草」的名稱和來源，歷史上衆說紛歧，古今有許多文章討論這問題，本文同意啓功的意見：章草是有「條理」「法則」的含義。詳見啓功著《古代字體論稿》。關於流傳於叢帖中的漢晉名家章草，多爲後代臨摹，有的雖保存部分章草體勢，但和原蹟已有一定距離。這從漢晉簡牘中章草書可以看出。

〔四〕唐張懷瓘《書斷》：「劉德昇，字君嗣，潁川人，桓、靈之時，以造行書擅名。」亦可見行書產生於漢代。

〔五〕參閱唐長孺《讀抱朴子推論南北朝學風的異同》。

〔六〕漢魏六朝碑刻書丹大都是典籤、書佐的職務，故多不署名，至唐太宗李世民親自書碑，從此名家書碑之風興起，碑刻也多署書者姓名。

〔七〕參閱宗白華《論〈世說新語〉和晉人的美》。

〔八〕晉代書法理論尚有王羲之《題衛夫人〈筆陣圖〉後》《書論》《筆勢十二章》《記白雲先生書訣》等，因真僞爭論較大，故未引。

隋唐五代的書法藝術

楊仁愷

我國書法到東漢後期已成爲欣賞藝術，此後經過魏晉南北朝書家的創作實踐，特別是東晉的傳統直接爲南朝上下所風範。王羲之父子的遺規，衣缽相傳，經久不衰，這對我國隋唐書法藝術的發展起了重大的影響，隋代是中國書法發展的一個關鍵時刻。沙孟海先生說：「隋代只有短短三十七年，但這一時代的書法藝術，上承兩晉南北朝因革發展的遺風，下開唐代逐步調整趨向規範化的新局。這一過渡時間，是我國中世紀書法史上一個大關鍵，值得做一番綜合性的分析研究。」從歷史的角度考察，隋代的書法藝術是應值得重視的，隋代著名書家有智永、智果、丁道護等人，而佚名的書家還有不少。歐陽詢、虞世南歷仕陳、隋，且虞氏曾從智永學書，嚴格說來應屬於隋代書法家之列。但此兩人傳世作品，可資佐證者，都是其晚年之作，主要活動也在初唐期間，故故在唐代加以論述。實際上他們將隋代書法傳至唐代，直接影響着唐一代書風，所以隋代的書法是起了承先啓後作用的。

智永爲王羲之第五子徽之後裔，生於南朝陳，出家爲僧，隋時住錫紹興永欣寺，「書以

羲之為師法，筆力縱橫，真草兼備，綽有祖風。」今以智永傳世真蹟《真草千字文》證之，與唐摹《漢時帖》、《寒切帖》、《喪亂帖》、《十七帖》等正同。智永閉閣學書三十年，禿筆成塚，所書《真草千字文》八百卷，分藏浙東諸寺廟，流傳到北宋後期，宣和內府中存有七卷，南宋以來，僅有一卷流傳。摹刻本則有敦煌莫高窟唐貞觀十五年七月蔣善進摹本，南宋高宗趙構臨本，北宋大觀三年關中刻本，以及明末劉雨若《寶墨軒刻本》。墨蹟本早在唐時日本遣唐使和長安的歸化僧連同王羲之墨蹟一併搜之東渡，現藏京都小川為次郎（號簡齋）處。流傳日本的墨蹟本是否出自智永手筆，它涉及到對隋代書法藝術的探討和評價，經中日雙方鑒藏家認真比較研究，排除各個疑點，可以肯定其為智永傳世的唯一真蹟！《千文》是研究隋唐書法的重要材料，即通過墨蹟考察，可以看到東晉王羲之書法對後世的深遠影響，也可以看出，隋代書法確是處在承上啟下的階段，而智永本人應是此一時期的關鍵人物。

丁道護《啓法寺碑》的書法，於淬厲中見樸渾之氣，已洗盡六朝板刻方拙的習尚，脫明隋代碑刻書法從原先的束縛中解脫而出。在碑刻書法上開始變革，與墨蹟同步，是一件值得稱道的大事。《董美人墓誌》、《龍藏寺碑》、《隋僧璨大士塔碑銘》等碑刻，都是這一時期的代表作。

與碑刻書體變革同時，隋代民間寫經書體，一變南北朝扁平而濃厚隸意的筆劃，代之以工整清秀修長的書體出現，顯然判若兩種不同面貌，初看起來耐人索解。其實，隋代是在

振纓世祿侈富車駕肥輕

振纓世祿侈富車駕肥輕

策功茂實勒碑刻銘磻溪

策功茂實勒碑刻銘磻溪



附 丁道護 啓法寺碑

不得逆罪父母只尔若无惭愧不觀恩報心
无恭敬但作方便不作根本雖非逆罪只得
大報善數授故生憐愛故能堪忍故難作作
故受大苦故是故父母名報恩田若復有人
煞父母已雖復循善果報不淨是故我說人
所蔭處乃至少時順勿毀折枝條華葉善男
子我涅槃後有諸弟子當作是說若以異想
異名煞母不得逆罪即曇无德或復說言雖
以異想煞於父母故得逆罪即弥沙塞或復



美人董氏墓誌銘
美人姓董汴州恤宜縣人也
標譽鄉閭父後進倂儷英雄
婉嫕柔以接上順以承親含
芳蘭蕙既而來儀魯殿出事
秦景授臺工彩飛之巧彈棊
金莊映池蓮鏡澄窗月態轉
宴遊吟花迴雪以開皇十七
子終于仁壽宮山第春秋一

附　董美人墓誌

分割近三百年的局面中得到統一，南北的統一，國內經濟形勢的發展和變化，直接影響上層建築，藝術領域衝破舊的藩籬，出現新的藝術風貌，是可以理解的。

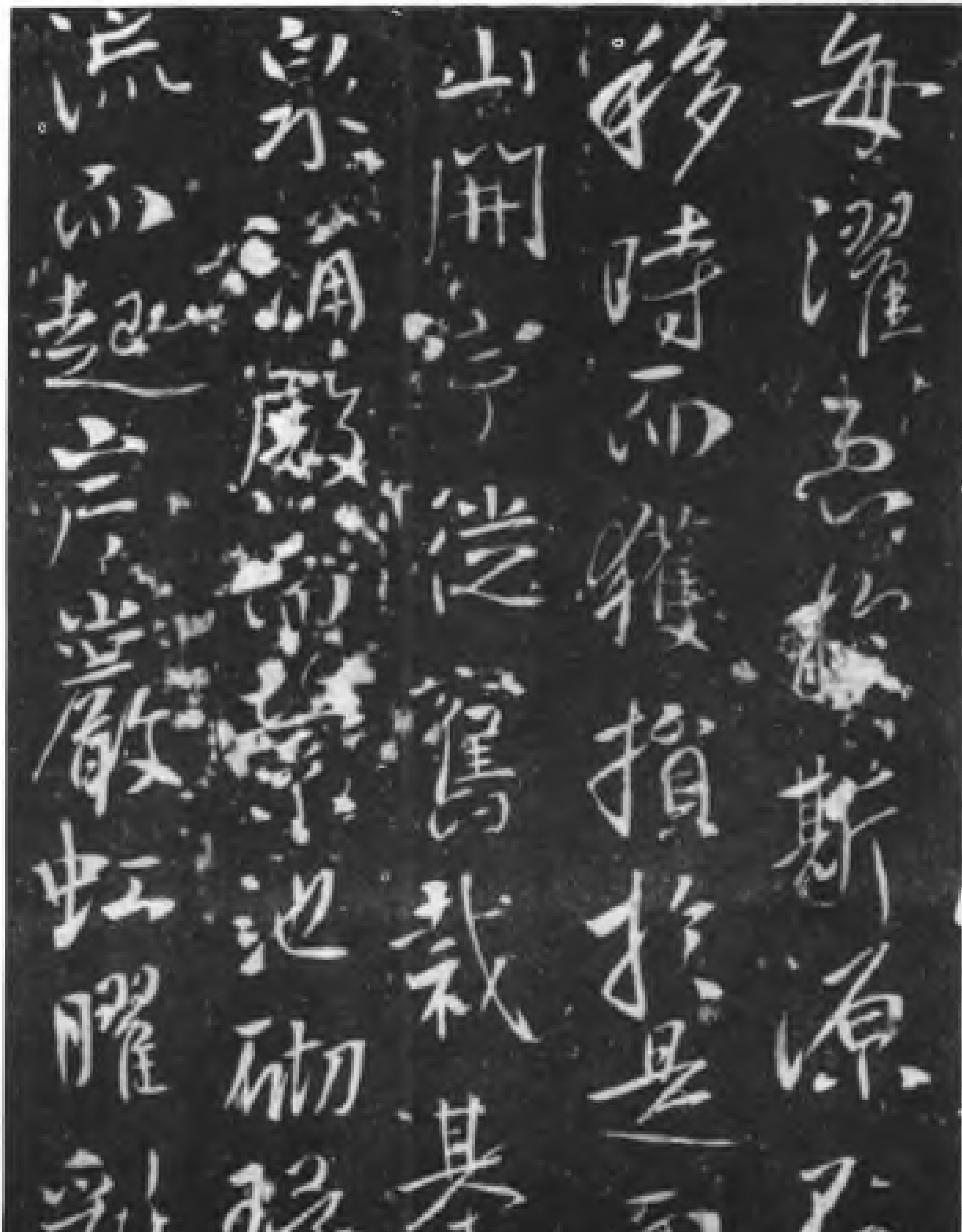
上面所說隋代真草書傳二王衣缽，是從總的趨向而言，個別也有受北方碑刻的影響。沙孟海先生從字體結構上作出分類，闡述隋代真書承上啓下的來龍去脈，有一定的道理：「第一，平正和美一路。從二王出來，以智永、丁道護爲代表，下開虞世南、殷令名；第二，峻嚴方飾一路。從北魏出來，以《董美人》、《蘇慈墓誌》爲代表，下開歐陽詢父子；第三，渾厚圓勁一路。從北齊《泰山金剛經》、《文殊經碑》出來，以《曹植廟碑》、《章仇禹生造像》爲代表，下開顏真卿；第四，秀朗細挺一路。結法也從北齊出來，由於運筆細挺，另成一種境界，以《龍藏寺》爲代表，下開褚遂良、二薛（薛稷、薛曜）。」他又從結體類型作出第一、二兩種屬於「斜劃緊結」型，第三、四兩種屬於「平劃寬結」型，認爲「承前啓後，跡象顯明。」直言之，第一、第二型雖峻嚴方飾，表面有魏之貌，仍未能擺脫二王的筆勢，可從《夢奠帖》中窺見端倪。至於第三、四種的脈絡，較爲特殊，又當別論。總之隋代書法正處在「參雜多體，綜合變化，奇正相生」的激烈變革局面，也是兼容並包，使我國真楷、行草納入統一軌道的新時代。

唐代在我國歷史上是空前統一強盛的封建大帝國，文學藝術繁榮興盛，豐富多彩。書法藝術繼隋代之後，進入規範化，同時出現無限活潑生機，影響所及遠播東亞各國。唐代書法所以昌盛的原因是這時民面在書法上已具雄厚的基礎。加之統治者的提倡，而皇室諸

王、后大都愛好書法藝術，政府設立書學，使之作爲專科。唐太宗李世民本人喜愛書法，曾拜虞世南爲師，派人搜求王羲之墨蹟，潛心研究，所以書法修養很高，山西太原晉祠前的《晉祠銘》和敦煌石室發現的《温泉銘》，即是他的手蹟。玄宗李隆基有《鶺鴒頌》墨蹟傳世，《石臺孝經》、《闕特勤碑》、《泰山銘》都是他手書的著名石刻。所謂「上有所好，則下必有甚焉。」使有唐一代書法藝術達到空前的繁榮。

歐陽詢父子、虞世南、褚遂良、薛稷兄弟是初唐著名書法家。歐陽詢傳世碑刻有《化度寺邕禪師舍利塔銘》、《九成宮醴泉銘》、《虞恭公温彦博碑》、《皇甫誕碑》、《房彦謙碑》，其子歐陽通有《道因碑》，多是楷書。其書法「姸緊拔群」、「勁險刻厲」（蘇軾語），「信本書清勁、秀健，古今一人。米老云，莊若對越，俊若跳擲，猶未知其神奇也」（趙孟頫歐氏《夢奠帖》跋語）。歐陽詢墨蹟，傳世有《草書千文》殘本，《行書千文》全本，《史事帖》三種。《史事帖》三種中之《夢奠帖》和《行書千文》墨蹟，乃晚年傑作，個別字近《蘭亭序》，不應因其矛戟森然而忽視其本質之特徵。《史事帖》爲唐人鈎填一類，但書法蒼勁不足，秀潤有餘，「蟬聯起伏，凝結遒聳，裁蕭永之柔懦，拉羲獻之筋髓，比之諸勢，出於自得」（《法書苑》）。

虞世南，在唐初的地位與歐陽詢相伯仲。評者謂：「蕭散灑落，真草惟命，如羅綺嬌春，鵷鴻戲沼」（《書後品》），有的說：「秀嶺危峰，處處間起」（呂總續書評），也有的認爲當時與歐陽詢皆以書稱，議者以謂「歐之與虞，智均力敵，亦猶韓盧之追東郭㕙也」，「虞則内含剛



唐　李世民　温泉銘

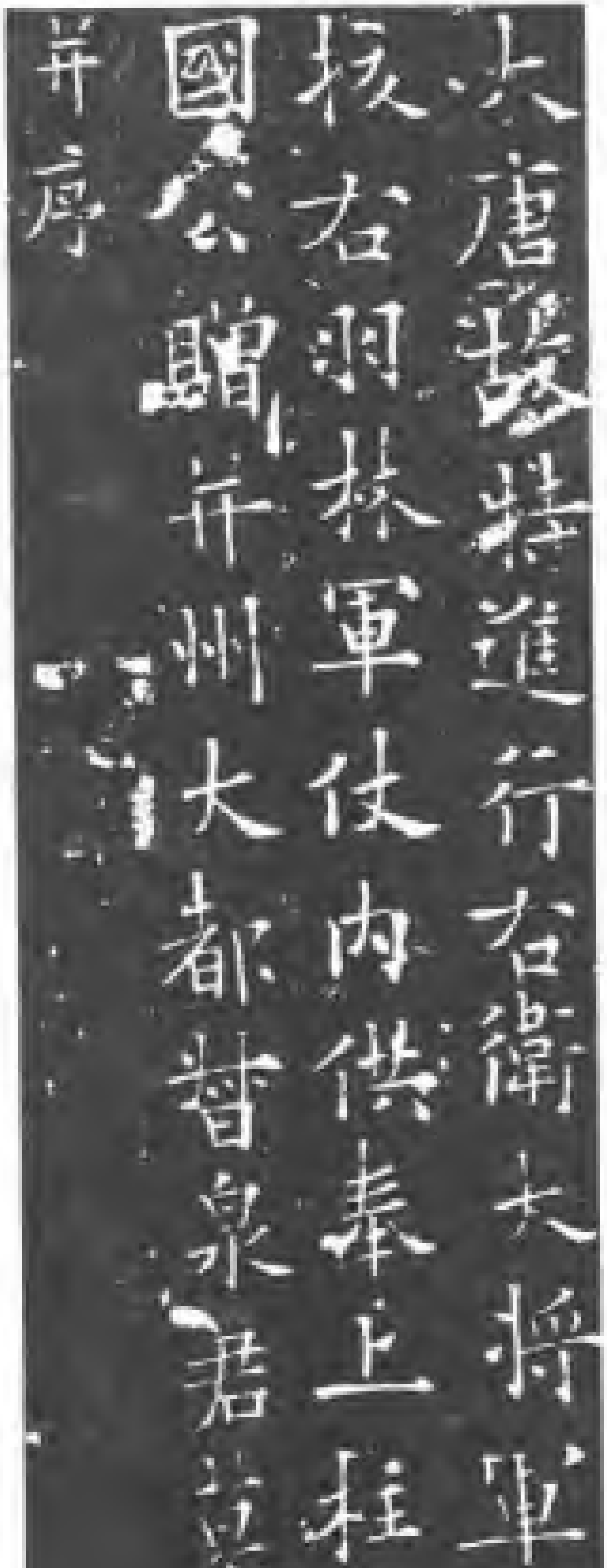
孔子

廟堂之碑
太子中舍人行著作
郎臣虞世南奉
勑撰并書 司徒并
州牧太子左千牛率
兼檢校安北大都護

唐 虞世南 夫子廟堂碑

柔，剛則外露筋骨，君子藏器，以虞爲優」、「蓋世南作字，不擇紙筆皆能如志，立意沈粹，若登太華，百盤九折，委曲而入杳冥」（《宣和書譜》）。其書法作品有《孔子廟堂碑》，論者謂：「層臺緩步，高謝風塵，謂其韻度勝耳，然細觀之，氣力仍沉厚，與歐、褚一畫沙印泥，而從容出之，得大自在。」（《芳堅館題跋》）。虞氏作品傳世極少，此外《破邪論序》小楷前人謂其「精能之極，幾奪天巧。」世所流傳之《汝南公主墓誌》墨蹟，出宋人臨寫，已失原有之神情風致。

晚於歐、虞兩氏的初唐大書家褚遂良「父友歐陽詢甚重之」（《唐書．列傳》），傳世碑刻有「瑤臺青瑣，窅映春林，美人嬋娟，似不任乎羅綺，鉛華綽約，其有餘態。」（《書斷》）。人們評論他的書法認爲源出於虞永興，又進入右軍堂奧，故有「字裏金生，行間玉潤，法則溫雅，美麗多方」之譽（《唐人書評》），但米涉及他與歐陽詢之間究竟有何聯繫，想必是「溫雅」與「險勁」一對矛盾無法克服之故。可是，「柔勁險媚」（王偁語）一語，無意說中彼此的共同點。再就《孟法師碑》來看，這是褚氏楷書的代表作，明鑑藏家王世貞在北宋精拓本上觀云：「考褚公以貞觀十六年書時，尚刻意信本（歐陽詢），而微參以分隸法，最爲端雅饒古意……。」可見此碑與《九成宮》、《化度寺》諸碑有淵源關係。褚氏存世碑刻尚有四十六歲所書《伊闕佛龕碑》，《雁塔聖教序》爲五十七、五十八歲之作，《同州聖教序》則書於六十八歲，自中年以後，「而別有一種驕色。」（米芾《續書評》語）。《書概》有云：「褚書《伊闕佛龕碑》，兼


大唐故特進行右衛大將軍兼檢
校右羽林軍仗內供奉上柱國卞
國公贈并州大都督泉君墓誌銘
并序

唐　歐陽通　泉男生墓誌


跡霞舉玉京雲開金派
飛廡先路句芝奉辟形
表丹青聲流金石玄風

唐　褚遂良　孟法師碑



唐　薛稷　信行禪師碑

有歐虞之勝」，此評頗為客觀，所謂萬變不離其宗，可以置信。

褚氏傳世墨蹟有《枯樹賦》、《倪寬贊》、《大小字陰符經》、《草書陰符經》等，有的已經佚去，僅見刻本，有的墨蹟係後人臨寫，幾種刻本，亦非從真本摹刻，故很難見廬山真面目。今日尚傳有褚氏臨摹《蘭亭序》墨蹟，拖尾米芾諸人長跋說：「雖臨王帖，全是褚法」，於是形容為「九奏萬舞，鶉鷺充庭，鏘玉鳴璫，窈窕合度，宜其拜章帝所，留賞群賢也。」（米芾《續書評》）。

初唐書法除歐、虞、褚三大家外，歐陽通傳乃父信本衣缽，甚少創新，陵東之為虞世南之甥，得乃舅真傳，薛稷、薛曜兄弟則係名臣魏徵外孫，書得徵、虞、褚等遺墨至備，故於法可據，然其師承血脈，則於褚為近。陸、薛諸人傳世作品尤少，《宣和書譜》記載內府藏有《顏陀寺碑》、《急就章》、《龍華寺》、《武丘東山碑》最聞於時，今天都已見不到了，所幸《蘭亭詩》墨本、刻本尚存，得窺端倪，薛稷《信行禪師碑》有舊拓本可憑，此外，薛曜《夏日游石淙詩碑》，石在河南登封，原武后夏宮遺址發現。稷書近褚氏，為宋蔡京輩所宗，曜書已經近似「瘦金體」，即宋徽宗趙佶所本。初唐書家遠不止此，近年新從昭陵發現之王行滿《周護碑》、李玄植《李孟常碑》和《吳廣碑》三通，均為正楷，遒勁秀發，氣勢奪人，惜書史漏記，亟應表出之。從昭陵諸碑中不難瞭解這一時期的書法概貌，藝術高標，已為有唐一代書法規模作出了卓越的貢獻。

盛唐時期，通過歐、虞、褚諸家，遠追王羲之的勢頭依然追綿不絕，同時，各家有關對書家的評議和總結的書籍相繼出現，如雨後春筍，《法書要録》卷三至卷十中，收録了二十餘種，從各個方面對書法理論加以闡述和發揮，又與書法藝術同步運行。其中以孫過庭《書譜》最爲著名，既有完整的書學理論體系，又是本人親筆草書文稿，其書法直追羲之，尤爲珍貴。

應該説盛唐的楷法難於接踵初唐，但草書有新的發展，開元年間的大書家張旭在今草的基礎上發展而爲狂草，怪怪奇奇，脱出王氏風規，使草書進入一個新階段。唐大詩人杜甫稱張旭草書：「鏘鏘鳴玉動，落落群松直，連山蟠其間，溟漲與筆力……未知張王後，誰並百代則」。推崇備至，與張芝、王羲之同爲草書之模範。另一位大文學家韓愈從張旭內心中發掘其「喜怒窘窮，憂悲愉佚，怨恨思慕」，以及自然界諸般可喜可愕現象作出狂草之根源，「故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪。」今傳爲張旭狂草《古詩四帖》五色牋一卷，宣和內府舊物，原著録爲謝靈運所書，明董其昌爲之考辨，實乃張旭僅有之孤本！或以爲孤證難信，我們竟在敦煌一百零三窟盛唐維摩詰法像五色後壁上，就有類似狂草書屏的發現，可以印證。它標誌着我國草書的新發展。由於此墨寶的肯定，准此對照《閣帖》中作爲東漢張芝草書各帖，以及張氏的《肚痛帖》的認定，得以迎刃面解。

張旭的楷書《郎官石記序》，「備盡楷法，隱約深嚴，筋脈結密，毫髮不失，乃知楷法之嚴

如此。夫守法者至嚴，則出乎法度者至縱」(《廣川書跋》)。乍看起來張氏真草似乎有矛盾，其實兩者是辯證的關係。蘇軾對這問題闡述的很好：「長史草書，頹然天放……今世稱善草書者，或不能真行，此大妄也。真生行，行生草，真如立，行如行，草如走，未有未能行立而能走者也。」此語淺顯易明。張氏還總結自己的書法經驗，撰爲《十二意》，顏真卿曾而承指點，而開中唐一代新風，他們之間的繼承脈絡，清晰可見。

顏魯公一生於書藝勤於耕耘，真行諸體傳世最多，誠爲我國書苑一大寶庫。「真卿真行書，鋒絕劍摧，驚飛進勢。」(呂總《續書評》)，蘇軾云：「魯公書雄秀獨出，一變古法，如杜子美詩，格力天縱，奄有漢魏晉宋以來風流。」顏氏傳世碑刻至夥，從四十三歲作《多寶塔感應碑》，到進入成熟期五十六歲所書《郭氏家廟碑》，晚年七十二歲所書《顏家廟碑》，不下十幾種，其書法風貌的演變演晰可見。沙孟海先生將他的楷書歸入「渾厚圓勁」一路，屬「平劃寬結」型，當從北齊得源，看來，似從《郎官石記序》中的運筆和結體得來，其書多隸書法，無一筆側鋒取勢，是其獨特處。歷代評論家對顏書歌頌者有之，褒中兼貶者有之，總的看褒多於貶。無論如何，顏書的出現，影響所及，幾乎千餘年來有代王羲之父子而興起之勢，是勿容懷疑的。

最爲難得的是顏氏墨蹟尚有數種傳世，包括真行草，如《祭姪文稿》、《自書告身》、《劉中使帖》等。對《竹山堂連句》有人懷疑，但就其氣韻、風貌、結體以及流傳諸方面考之，應是


維乾元元年歲次戊戌九月庚
午朔三日壬申第十三叔銀青光祿
大夫使持節蒲州諸軍事蒲州
刺史上輕車都尉丹楊縣開國
侯真卿以清酌庶羞祭
亡姪贈贊善大夫季明之靈
惟爾挺生夙標幼德宗廟瑚璉

唐　顏真卿　祭姪文稿

顏氏真蹟。《裴將軍詩》墨本，應原有真蹟流傳，今所見者爲摹本，精華頓失，故不足觀。此外，《爭座位帖》也原有墨本流傳，米芾云：「有篆籀氣，爲顏書第一。」今只有刻本。至於《祭姪文稿》「縱筆浩放，一瀉千里，時出遒勁，雜以流麗，或若篆籀，或若鐫刻，其妙處殆出天造，豈非當公注思爲文，於字劃無意於工，而反極其工耶？」（元陳深語），《觀中使帖》「可語鈎如屈金，點如墜石」（元張晏語），「雄放豪逸。豈特入季明之室，將與元氣爭長。」（元田衍語）。

中唐時期行楷書大爲發展，書家輩出，盛況空前，不及備載，在此前後有李邕、蘇靈芝、賀知章、張從申、沈傳師諸家。他們多有碑刻傳世，一時花團錦簇，書苑爭妍，篆書有李陽冰、瞿令問，隸書有韓擇木、史維則、徐浩等。至於草書，釋懷素承顏氏而得筆法於張旭，享名公卿間。懷素今、狂草兼擅，爲張旭後草書大家，有「以狂繼顛」之譽。在草法上兩人之間還有一個不同之點，《廣川書跋》指出：「懷素於書，自言得書法三昧。觀唐人評書，語不減張旭。素雖馳騁繩墨外，而迴旋進退，莫不中節，至旭則更無蹊轍可擬，超忽變滅，未嘗變山谷之險，原隰之夷，以此異爾。」明乎此理，才能對傳世之《自叙帖》、《苦筍帖》、《小字千文》、《論書帖》作出比較客觀的看法，從而對這位「一代草書之冠冕」（黃庭堅語）的大家懷素方能有一個公正的認識。

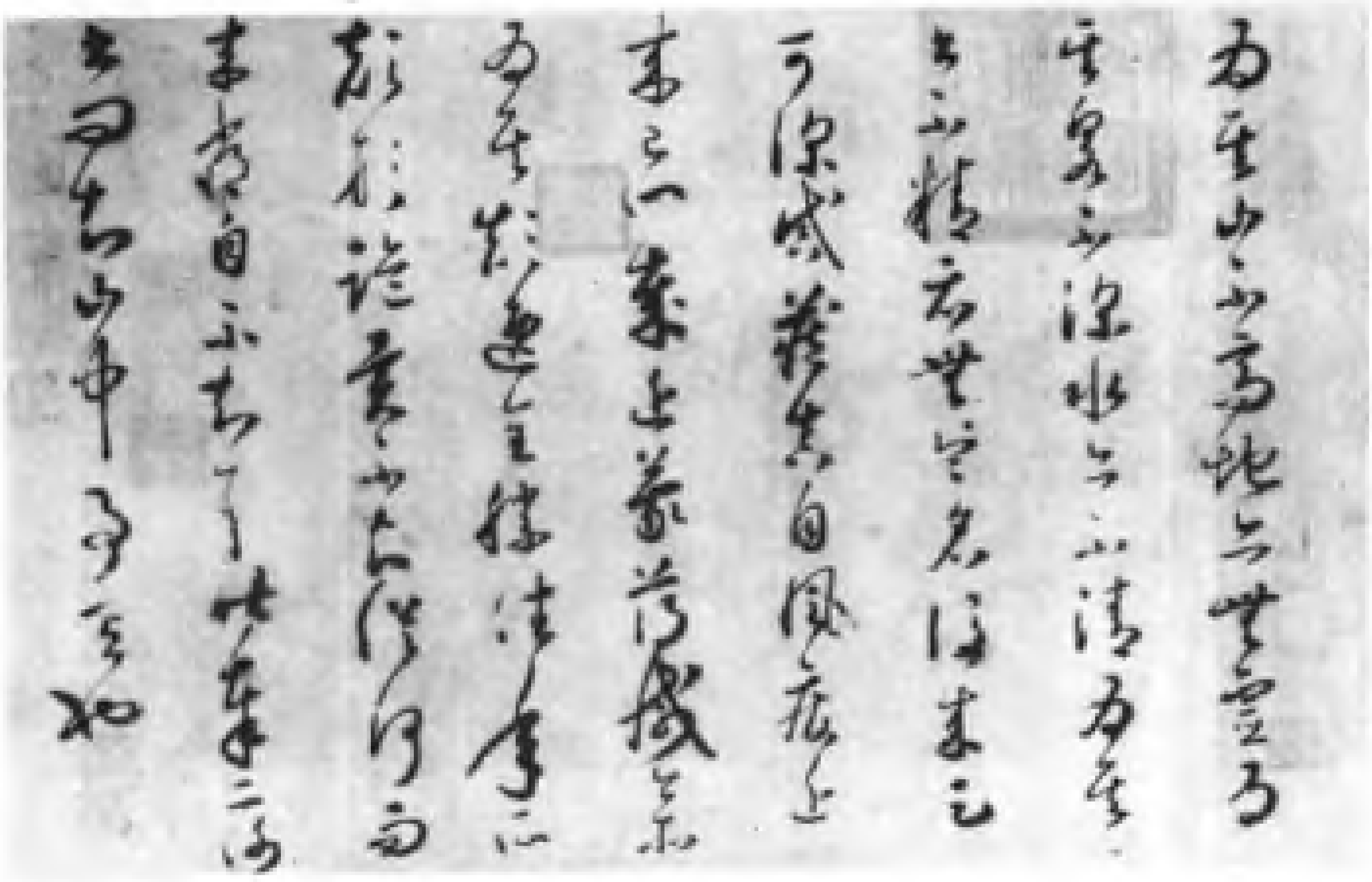
唐代書法進入晚唐，趨於盛極而衰的境況。柳公權是晚唐大家，在歷史上的地位僅次



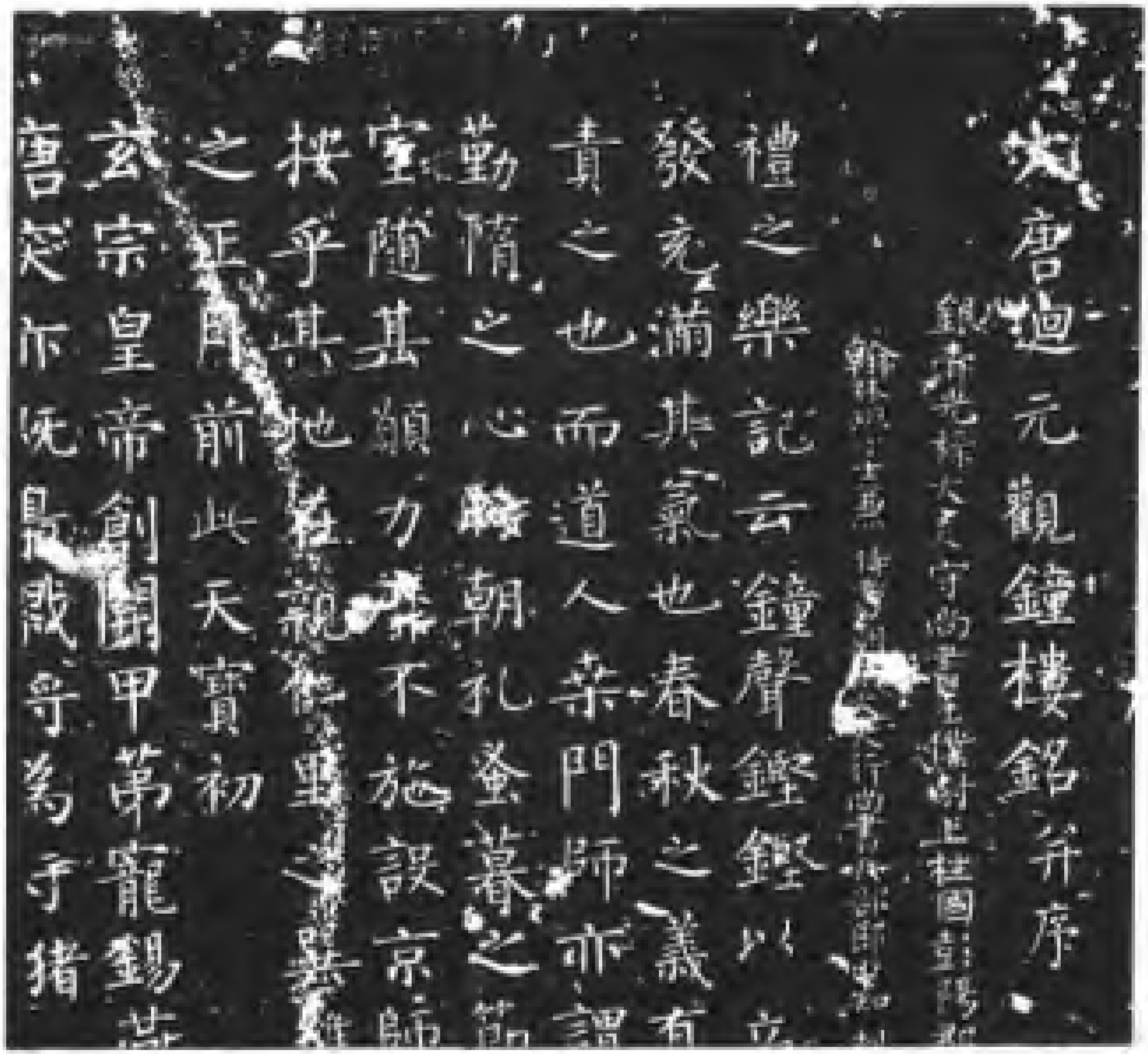
唐　李邕　李思訓碑



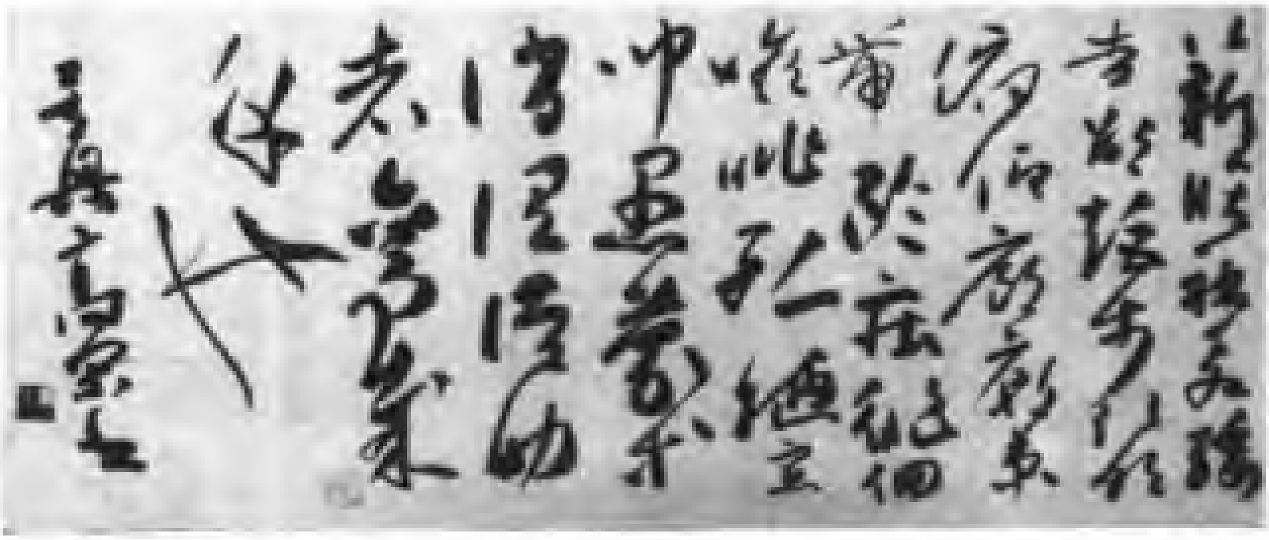
唐　賀知章　草書孝經



唐　懷素　論書帖



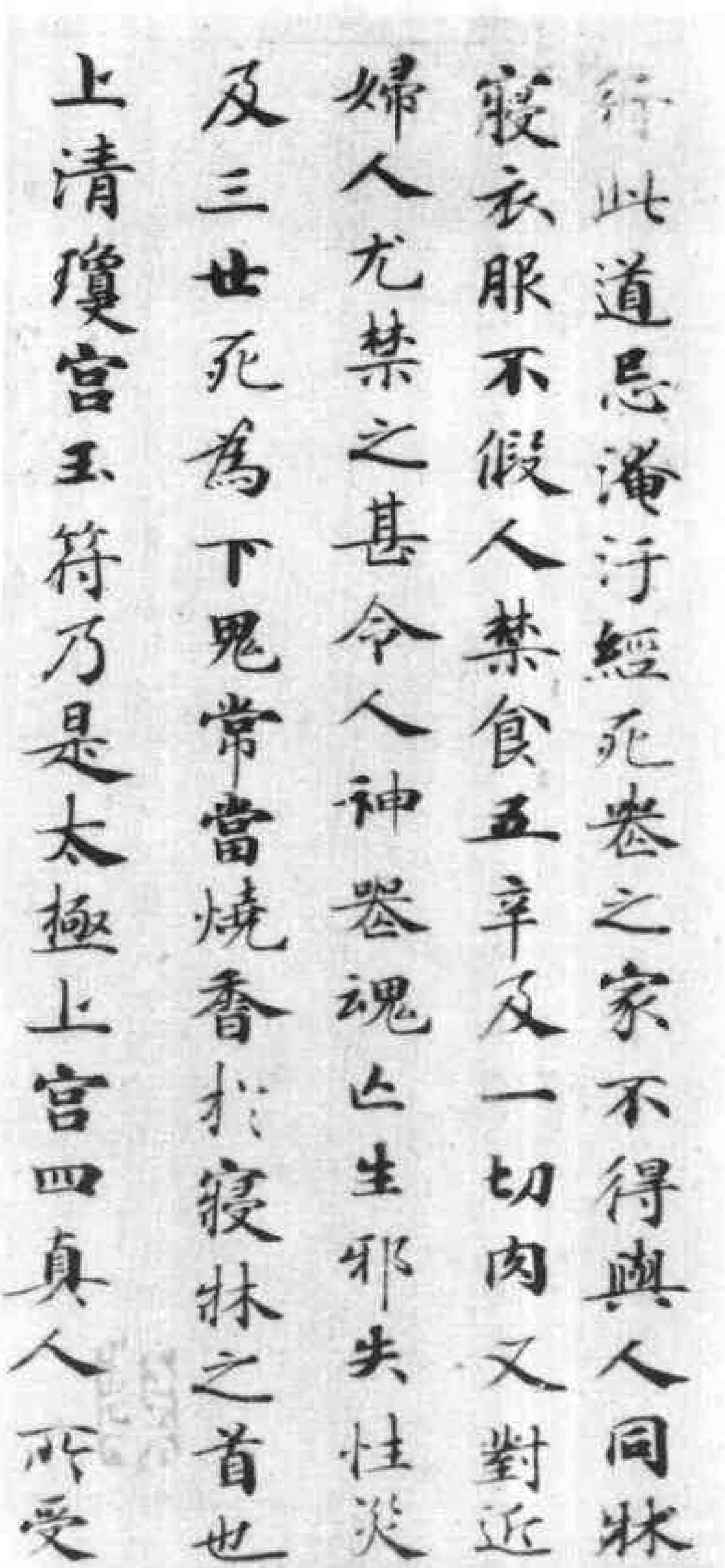
唐　柳公權　迴元觀鐘樓銘



唐　釋高閑　草書千字文

於顏真卿，他是承顏氏衣鉢，而有新的創造。蘇軾說：「柳少師書本出於顏，而能自出新意。」新意何在？即專以骨法爲尚，「柳公權得其勁，故如轅門列兵，森然環衛。」（岑宗旦語），他和顏氏一樣，留下許多碑刻，《金剛經》書於四十六歲，原刻早佚，唐拓本出於敦煌，現藏國外。《廣川書跋》說：「《金剛經》柳玭謂備有鍾、王、歐、虞、褚、陸之體」，譽爲絕藝。《李晟碑》書於五十二歲，《書概》謂出自歐氏《化度寺》，六十四歲所書之《玄秘塔碑》出自顏氏《郭家廟》。此外像《神策軍碑》和新發現的《迴元觀鐘樓銘》都是柳書的杰作。作爲名家，不可能取法一人，融滙貫通歷代名人優點，冶爲一爐，方可自成一家。柳氏所走的成功之路，就是如此。《劉沔碑》和《高無裕碑》是其古稀以後所書，未免有强弩之末的感覺。平心而論，柳氏楷法實不及顏，無怪《海岳書評》出語譏之，雖未爲允當，但從欣賞藝術角度觀之，功夫素養似有未逮，也說明晚唐書法的式微，並非偶然。惟柳氏的行書墨蹟《蒙詔帖》從顏書《劉中使帖》、《祭姪稿》而出，赫赫名蹟，氣勢奪人，「結體勁媚」、「神氣清健」、「墨妙筆精」，顯示出柳氏書法根柢本色，米氏未必能有間言。再就草法而言，繼之而起的有釋高閑，傳世有殘本《草書千文》墨本，如用懷素諸作與之相較，高下互判。最後是晉光、亞栖諸備的草書，似不足論。流傳杜牧《張好好詩》墨蹟，遞藏有緒，確是晚唐人手蹟，歷代鑒藏家咸以爲詩人杜牧的手筆，詩是傑出之作，書法呈現晚唐擺脫二王遺規的特點。

寫經是有唐一代書法領域中一個不可分割的組成部分。清光緒以前，世間流傳唐人寫



唐　鍾紹京　靈飛經墨蹟

經極少。自從敦煌石窟藏經洞被發現後，先是由英、法、帝俄考古者席捲以去，無能的清政府最後出而收拾殘存。敦煌藏經洞的發現，今日已成敦煌學主要內容。本文只能就其寫經和新疆羅布淖爾出土文書中的書法作簡要的論述。

唐代寫經書法風貌大致也可分爲初、中、晚三個階段，初唐接踵隋代《大般涅槃經》，貞觀二十二年國銓所書《善見律》與之同風，龍朔二年尉遲寶琳命經生沈弘所造之《阿毗曇毗婆沙卷五十五經》，已趨於輕瘦修長，結體整飭，運筆精到，秀色可餐，與咸亨三年所寫趨於

一致。上元二、三年，儀鳳二年諸經卷，大體上風格接近，又與《周護碑》、《李孟常碑》相通。進入開元、天寶間，筆劃漸趨潤厚，提按較速，整體上尚能保持統一，個別字不够謹嚴，微露敗筆，開元二年《金剛般若波羅密經》、天寶六載和十五載書《大般涅槃經卷第三十》、《妙法蓮華經卷第七》諸經書風，基本一致。至遲到文宗李昂大和時開始，寫經書體肥厚，結體由修長而扁方，開兩宋寫經之先聲，此處僅就其總的趨勢而言，價別也有例外，如門下省群書手公孫仁約，秘書省楷書手孫爽，以及經生王思謙，沈弘、張昌文等人，他們都是高手，書寫精良，即是上萬字楷書經卷，能一以貫之，無一懈筆。還有一般民間寫手，如敦煌郡的王崇藝、張嗣璦等人，雖在天寶年間，處於繁榮時期，但功夫欠缺，書法不佳。也有例外，如開元二年索洪範造《金剛般若波羅密經》七卷、乾寧四年國福所書發願文等，却也清潤可喜。總之，作爲有唐一代書法藝術的補充，不應忽略這一方面的研究。更值得引人爲之矚目的，是今日猶傳少量的「佛經說法講義稿」(姑借用此稱謂)，爲智價大和尚在佛壇講學的稿本，純用今草書寫，與一般寫經出規入矩大不一樣，信筆出之筆法精到，可與《十七帖》媲美，此語固嫌誇大，至少應于王羲之、智永一脈相傳的遺範。論其時代不在孫過庭《書譜》、《千文》以下，藝術水平應予以重新估價，《格法師第一抄》能充分代表這一方面的卓越成就。

六十年代中，新疆阿斯塔那地區出土不少文書，其中有部分具有年款。可早到前凉，最晚到初唐麟德、開耀、垂拱年間。由於出自民間，如早期出土的卜天壽《論語鄭氏註鈔本》，

既非書手，又不是上層官吏所爲，很難加以評議臧否，却可以藉此了解唐代書風之盛，已彌漫到邊遠的西陲。還有《二娘子家書》、《敦煌地誌》和《占雲氣書》屬民間信札、書籍寫本，較一般書札、文書的水平爲高。一言以蔽之，唐代書法藝術根深葉茂，源遠流長，它那無窮無盡的生命力，永遠是我國書法藝術史上光輝的里程碑！

從大統一的唐代到五代十國的分裂局面，開始了一個大動蕩的時代，由於政治不穩，經濟凋敝，民不聊生，作爲意識形態的文學藝術上層建築，自然會受到影響。由於唐代昌盛的雄風所被，朝代的更替，未必截然能夠割斷文學藝術的發展。再説中外歷史上也出現過經濟基礎與上層建築不相適應的情況下，文學藝術却發出燦爛的光彩。就以五代爲例，有韻文學中的長短句，曾取得卓越的成果，繪畫方面的輝煌業績，更是斐然可觀。至於此時的書法却稍遜一籌，藉唐代的流風餘韻，大有回光折射之勢。五代的書家和流傳下來的作品，雖然寥若晨星，總算有顆星星還在熠熠發光。其中要提到的人物是楊凝式，他對五代的書法藝術做出過特殊貢獻。《五代史》本傳僅説他是「有文詞，善筆札」，這是遠不能説明他的書法成就。宋初李西臺對其題大字書壁有詩云：「枯杉倒檜霜天老，松煙麝煤陰雨寒。我亦生來有書癖，一回入寺一回看。」題的顯然不是指書札而言，而是蒼勁如杉倒檜霜的榜書。《唐詩外傳》謂「凝式筆蹟遒放，師歐陽詢、顏真卿加以縱逸。」説得顯有根據。不過，對楊氏的草法竟隻字未提，而草法正是他獨有的特色。《神僊起居法帖》非今草亦非狂草，究

晝寢乍興輖飢正甚忽蒙
簡翰猥賜盤飧當一葉報
秋之初乃韭花逞味之始助
其肥羜實謂珍羞充腹
之餘銘肌載切謹修狀陳

五代　楊凝式　韭花帖

其底蘊，不離張旭狂草體系，有法與無法並舉，信筆而出，又信筆而收，得其自然之理。所謂「凝式喜作字，尤工顏草」（《宣和書譜》）、「橫風斜雨，落紙雲煙，淋漓快目。」誠有「天真爛漫」之譽（米芾語）。對歷代書家，米芾每有微詞，惟獨對張顛，楊風子從無間言。《韭花帖》是楊氏行楷的代表作，董其昌評曰：「少師《韭花帖》略帶行體，蕭散有致，比少師他書欹側取態者有殊。然欹側取態，故是少師佳處」。此跋語費解，究不知董氏是否贊成「蕭散有致」抑或「欹側取勢」，才是他的「佳處」？作爲五代楊氏的楷法，好就好在「蕭散有致」上，「凝式自顏、柳入二王之妙，楷法精絕。」（《邵氏聞見録》），應是董其昌評語的註脚。正如黄庭堅詩中所説的「世人盡學蘭亭面，欲換凡骨無金丹，誰知洛陽楊風子，下筆便到烏絲闌。」有獨到的體會。惟在流傳中贋本層出不窮，今日尚有兩種摹本傳世，原真蹟曾爲羅振玉庋藏，有影印本流傳。據聞原作已遭損毁，殊堪惋惜。《夏熱帖》，又是另一種面目，宋人王欽若云：「凝式墨蹟一紙，字劃奇古，筆勢飛動，天地間尤物也。公字與顏公一等。俱稱絶異。然公素不喜作尺牘，後人罕能見之，益可寶也。」其推重欣慕之情，溢出字裏行間。此外還有行書《盧鴻草堂十志圖題跋》書法，足見其思路敏捷，筆法游刃有餘，誠是一絶。

行楷書在五代名家較少，南唐李氏、吴越錢氏父子都擅八法，只不過無遺墨。據説南唐畫院學生趙幹曾進《江行初雪圖》，前隔水題簽爲後主李煜所書，觀其風貌，似與《清異録》所記「後主善書，作顏筆樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹，謂之金錯刀。作大字不事筆，卷帛書

能出自李氏手書。

之，皆能如意，世謂撮襟書。」從《金陵世紀》稱「李主筆法稱鐵鈎鎖」和《書史會要》所云：「後主喜作行書，落筆瘦硬，而風神溢出，然乏姿媚。」諸文獻記載，與題簽行書一行比較，可能出自李氏手書。

吳越錢氏父子的遺墨，迄未獲睹，但今日猶能見到他們統治期間流傳下來的兩件墨蹟，其上有二人的親筆押署，文書儘管爲文吏所作，然秀整沉着，猶存唐風。錢鏐賜頌《崇吳禪院僧嗣匡牒》行書，得懷仁集《聖教序》之遺規，錢俶時《寶慶寺僧崇定所上表文》真體，書體修長，出手不凡，非一般民間書藝可比。

五代尚有不爲人知的邊陲書家，如敦煌二二〇窟的人窟過道左右兩側壁上，有明確年款和翟氏等的發願文，清麗程度可與《韭花帖》相頡頏。由此可知五代的書法，沾唐時的雨露滋潤，一直沒有枯謝，就是在西陲地帶，猶能葆其美妙的青春，多麼難能可貴！

五代寫經遠不及唐人之盛，是從唐人中前期的瘦勁、方頭，撇筆重拖的筆法中來，大梁貞明六年曹已躬遺人所寫《佛說佛名經卷第六》和《妙法蓮花經譬喻品》兩卷，都具有此特點。但此種現象未必是正常的，因爲它脫離晚唐肥扁樸厚的格局，不能看成是具有普遺意義的趨勢。不妨將五代時期織成的《金剛經》作一考察，書體則與晚唐接近，又與宋人寫經上下銜接，順理成章，容易令人理解，正符合書法歷史的演進的軌迹。

宋金尚意書法述略

——兼論蘇黃米蔡「四家」

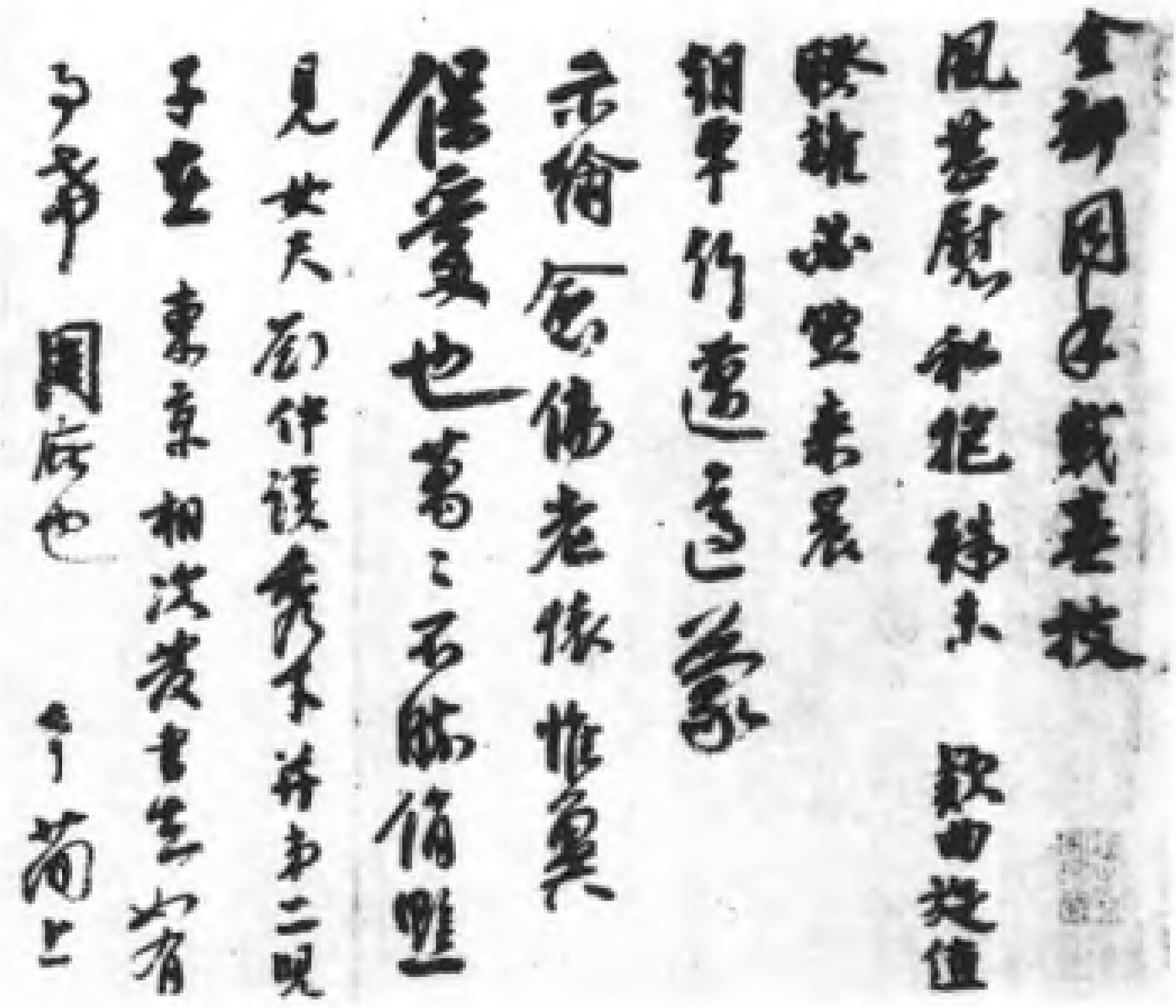
沈鵬

宋代（公元九六〇年——一二七九年）結束了五代十國的割據，建立起龐大的中央集權的封建王朝。農業有所恢復，工商業發展，出現了相對穩定的局面。另一方面，土地兼併，賦稅、徭役和高利貸繼續破壞農村經濟。王安石的變法旨在緩和階級矛盾，抵禦契丹和西夏入侵，但很快遭到保守勢力的强烈反對而失敗。在宋朝統治的三百二十年中，始終没有停止過與外來部族的尖鋭鬥爭。公元一一二六年，女真軍隊攻陷宋朝汴京，北宋至此滅亡。公元一一二七年宋室南渡，再建政權於臨安（杭州），是爲南宋，直到公元一二七九年蒙古的軍隊消滅南宋，統一了全中國。自公元一一一五年至一二三四年，在北方是金的統治。

佛教禪宗從唐代安史之亂以後到北宋初年極盛，並流傳於整個宋代。宋代的理學，融禪宗於儒家哲學，把儒家哲學更加玄學化。文學方面而詞空前繁榮，詞的格律打破了詩的勻齊，表現自由不拘。宋代的繪畫從題材到風格更多樣了，山水、花鳥作爲獨立的繪畫形式有了進一步發展，審美對象由社會擴充到自然界。

宋代書法，承唐繼晉，上接五代，開創一代新風。影響宋代最大的書家首推顏真卿。顏真卿的書法與杜甫詩、韓愈文、吳道子畫一樣受到尊崇。成書於熙寧七年（公元一〇七四年）的朱長文的《續書斷》，列入神品的有三人，以顏真卿爲第一，讚揚他是「忠烈之臣」，書風「剛毅雄特，體嚴法備」。宋代重要書家幾乎都在不同程度上受過顏的影響。位列林品的另二位唐代書家是張旭、李陽冰，影響遠不及顏。五代書家中楊凝式對宋代影響頗大。徐鉉、李建中一生跨越五代與北宋，有承先啓後之功。徐鉉擅篆、隸，精於字學，曾奉宋太宗命與另一書家句中正刊定許慎《說文》。徐鉉弟鍇得兄之學，世號「二徐」。傳爲徐鉉的篆書《千字文（殘卷）》，可以看作是繼承了李陽冰篆法。李建中墨蹟有《土母帖》、《同年帖》、《貴宅帖》傳世。他學歐而能避寒殘，筆法凝重敦實。宋太宗時「以李建中字形殘健，姑得時譽，猶恨絕無秀異。」（趙構《翰墨誌》）可見對李的評價不甚高。歷史上李書曾得「肥而俗」的名聲。不過從五季至宋的過渡時期所能達到的程度來說，李建中應是獨占鰲頭的。王偁認爲唐人書法自徐浩已駸駸入於宋，宋代書法至蘇、黃始一大變，無復唐意。「李西臺書雖在宋人，當去唐爲不遠。」吳師道、趙孟頫也都說李有唐人餘風。可以說唐代書風到李建中告終，以後是真正成熟的宋代書風的繼起。

宋初書家，除了徐鉉、李建中，尚有石曼卿、蘇舜欽、王著、郭忠恕、句中正、釋夢英、宋綬、杜衍、范仲淹、歐陽修、林逋、王洙、周越、邵餗、章友直、唐詢、雷簡夫、張公建、慎東美



宋　李建中　同年帖

等。范仲淹是著名的賢相、詞人，書法師「二王」，晚年學《集毅論》，有墨蹟《道服贊》尚存。歐陽修是北宋「以文章冠天下」(《宋史·本傳》)的詩詞文學家，有《集古録》十卷，雖不甚學書，但於考古金石也極有研究，對書法與當代的書法家有精辟的評論。石曼卿擅正書，喜題壁，不擇紙筆而自然雄逸。蘇舜欽工行草，兄舜元長草隸。傳爲懷素的《自叙帖》前缺六行爲舜欽所補。歐陽修曾賦詩悼念石曼卿、蘇舜欽：「曼卿、子美真奇才，久已零落埋黄埃。子美生窮死愈貴，殘章斷稿如瓊瑰。曼卿醉題紅粉壁，鐵榦已剥昏烟煤。河傾崑崙勢曲折，雪壓太華高崔嵬。自從二子相繼没，山川氣象皆低摧」。郭忠恕以繪畫名世，流傳有《雪霽江行圖》。工草書、楷書、篆書。曾校定《尚書》，又有小字《説文字源》，篆書《陰符經》。歐陽修對郭忠恕評價很高，説「篆法自唐李陽冰從，未有臻於斯者」，「其楷法尤精」。(《歐陽文忠公集》)，可惜今已不見。林逋，以詩著稱，一生隱居，袁立儒將林逋與李建中並隸：「黄太史常謂：和靖傷瘦，西臺傷肥，蓋林處士清苦，李西臺重厚，各似其作人耳。」周越，草書精熟，黄庭堅曾從周越得筆，但周越的字却有「俗」名。雷簡夫善真、行書。曾出守雅州，傳因夜聞江水聲而草法長進，這個故事啓發書法家從自然界汲取創造的契機。

宋初統治者注意於穩定政局，還没有像唐代那樣以書法爲干禄工具。歐陽修曾慨嘆「書之盛莫盛於唐，書之廢莫廢於今。」(《歐陽文忠公集》)又言「今士大夫務以遠自高，忽書爲不足學，往往僅能執筆。」宋太宗時留意翰墨，購摹古先帝王名賢墨蹟，命王著着刻工釐

爲十卷，以棗木鏤刻，是爲《淳化秘閣法帖》。刻帖的功過歷來衆説紛紜，因爲有了帖，便打破了觀書必真蹟的限制，於是將「古法」喪失，「世不知有北朝書法」（阮元）的罪過統歸於帖。加以《淳化閣帖》中摻人僞蹟，也給後來學者造成混亂。

從另一方面看，宋代書法打破唐人法度，專門注重意趣，强調主觀表現，從而開闢了新路，在歷代書法發展的長河中作出獨特的貢獻。

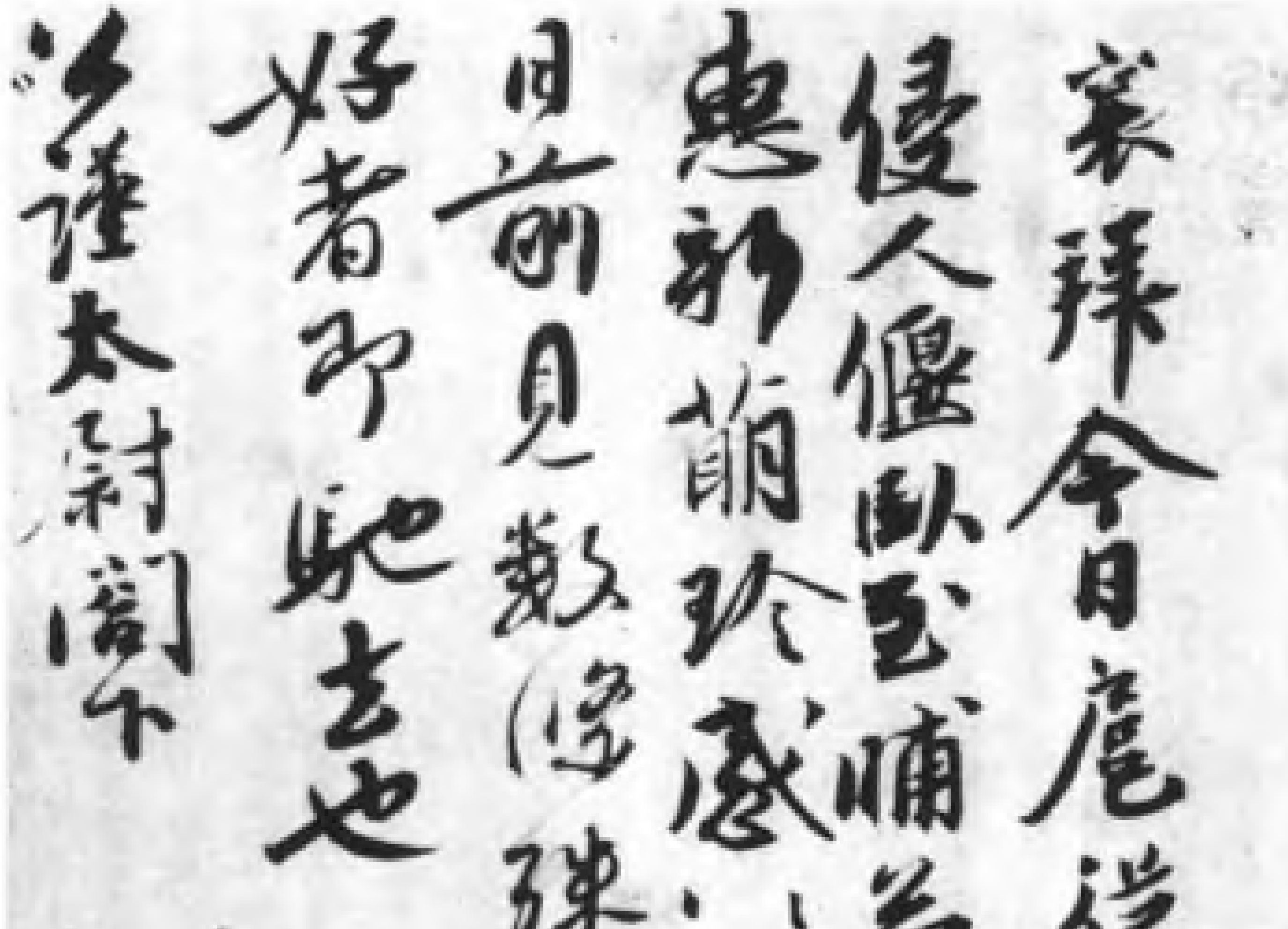
北宋書家歷來以蘇（軾）、黄（庭堅）、米（芾）、蔡（襄）爲代表，實際上這四家也代表了整個宋代的書法。元人王芝在至元二十八年（公元一二九一年）跋蔡襄《洮河石研銘》墨蹟中説：「右爲蔡君謨所書《洮河石硏銘》，筆力疏縱，自爲一體，當時位置爲四家。竊嘗評之，東坡渾灝流轉神色最壯，涪翁瘦硬通神，襄陽縱横變化，然皆須以放筆爲佳。若君謨作，以視拘牽繩尺者，雖亦自縱，而以視三家，則中正不倚矣。」四家從生活年代看，自真宗朝至徽宗朝，經歷了北宋的大部分。從書體看，行、草、楷各體俱備（米芾兼有篆隸）。若以蔡襄出生年代爲準，其餘三家出生時間，蘇軾後二十四年，黄庭堅後三十三年，米芾後三十九年。「四家」既是同時代人，又互有先後，彼此互相影響，互相評論，造詣各自達到當時的高峰。總起來看，都體現了「用意」的特色，在不同程度上發揮各自個性，以書法體現意境、意趣。

宋四家出生年代以蔡襄最早，排列次序却居宋位。其原因應是對四家作了全面考察，

並顧及東坡在文學藝術上的巨大影響，具有「約定俗成」的意味。到了明代，書畫家王紱提出異議，說蘇、黄、米、蔡的「蔡」應指蔡京，因爲後世惡蔡京之爲人，所以斥去。（見《書畫傳習録》）後有孫鑛、董其昌、鄭燮、張丑、朱和羹等附和王說，理由僅以時間先後爲序，推論「蔡」爲蔡京。但從書法成就來看，無論當時或後世，推崇蔡襄者遠超過蔡京。蔡京品惡，這點姑且撇在一邊，以書法而論，出入「二王」，有嚴謹寬博、豪縱之氣，但比蔡襄顯然遜謝甚多。蔡襄在「四家」中的地位是由蔡襄的突出成就所決定的。

蔡襄一生仕途比較順利。仁宗制《元舅隴西王碑》文命偏書寫。徽宗稱他「宋之魯公」。歐陽修的《集古録》序請他書寫，自謙「鄙文無足採」，西蔡書「筆法精妙」，「字尤精勁」，「獨步當世」。蘇軾稱蔡爲「本朝第一」。後來的黄庭堅、張邦基、朱弁、王十朋、解縉、李東陽、王世貞、徐㶿、謝肇淛等都對蔡書評價極高。不過蘇軾稱蔡「本朝第一」是指嘉祐、治平之前，待諸家迭出，位置高下就起了變化。至於有人（如明代徐㶿、謝肇淛等）仍稱蔡爲宋朝第一，是出於對蔡書的偏愛，見仁見智，各家評論標準也有不同了。

蔡襄書法師承涉獵較廣。《宋端明殿學士蔡忠惠公文集》中論及的有張芝、鍾繇、王羲之、王獻之、李陽冰、顔真卿、張旭、懷素、智永等十數人。蔡襄在「四家」中評論書法的文字最少，但也有一些好的見解，如主張學書要取神氣，又如得《原叔鼎銘器》知古之篆文「或多或省或移之左右上下，唯其意之所欲，然亦有工拙」，從中得到行草書的啓發。又如他說學



宋　蔡襄　扈從帖

書當取「天資近者，學之易得門户」。凡此都是有識見的經驗之談。

蘇軾對蔡襄的評價肯定其爲「近世第一」，又作確切的具體分析：「大字不如小字，草不如真，真不如行」，「行書最勝，小楷次之，草書又次之大字又次之，分隸小劣」。從留存下來的蔡襄墨蹟看，筆札最優。屬行楷的如《澄心堂紙帖》、《虛堂帖》、《山堂帖》、《大研帖》，屬行草的如《脚氣帖》、《中閒帖》、《扈從帖》、《京居帖》、《郊燔帖》，草意更濃的如《入春帖》、《陶生帖》。這些簡札有蔡襄溫潤婉轉的獨特風貌。在不同的時間場合隨意揮寫，每件作品韻味不同。行楷書受顔體影響較深，嚴謹厚重不及，但蕭灑蘊藉可上追晉人。行草書明顯地受了「二王」影響，值得珍視的是吸收、消化了顔體筆意，《中閒帖》便是很有特色的一件。《脚氣帖》氣質頗盛，短短七行出現了三次長短不一的有力的懸針，增强了氣勢和虛實相生的效果。《郊燔帖》首尾呼應，流走自然。蔡襄有些草意更濃的作品也達到很高造詣，但有時不免骨力稍弱。梁巘以爲蔡「行草潦草軟極」，而「楷書尚佳」，意見與蘇軾相類但未將「行」、「草」區别。

蔡襄對楷書下功夫很深。《洛陽橋碑》是顔字體系的大楷佳作，並參以虞世南等筆意。有人將《洛陽橋碑》比魯公《中興頌》，但筆力相去甚遠。蔡襄大楷另一力作《晝錦堂記》，參顔、柳、徐浩筆意，較多用方折。據説蔡襄寫《晝錦堂記》每作一字要寫數十字，選其合作，截截布列連成碑形，所謂「百衲碑」便是。（董逌、王世貞）孫鑛質問：「凡書貴有天趣，既係百

衲，何由得佳？」蔡襄書法中的天趣，只有簡札中保留最多，在日常的問答、往還中無意工書而趣味盎然。至於像著名的《謝賜御書詩》，爲了感激仁宗「御筆賜字君謨」撰成古詩一首謝恩，則純然「藹然忠敬之意，見於聲畫」（鮮于樞）「無一毫放縱意」（趙孟頫）。在小楷中，倒是無關宏旨的《茶録》石刻於緊勁中有疏朗恢宏之美。黄文獻曾見真蹟，贊揚「字勢飄逸，頗具晉人風範」。

「四家」中的蘇軾，有重要的特殊地位。他是歷來文士喜愛的人物，「唐宋八大家」之一，詩、詞、散文都是一代宗師。他的畫流傳下來如鳳毛麟角，但他被公認爲「文人畫」始祖之一。

蘇軾早期學《蘭亭序》，後學顏真卿、楊凝式、李邕等。自言「僕書盡意作之似蔡君謨，稍得意似楊風子（凝式），更放似言法華（僧人）」。「歐陽叔弼（棐）云：予書大似李北海。予亦自覺其如此。」（《東坡集》）蔡襄是蘇軾先行者，所以蘇取法顏字也受了蔡的影響。蘇字還曾受徐浩影響，不過他自己曾説「世或以爲似徐書者，非也。」（同上）

蘇軾擅長行、楷，而以行書最多，他寫的《付穎沙彌二帖》自述：「居閑不免時時弄筆，見索書字要楷法，輒能數篇，終不其楷也。」蘇軾的即便是工整的楷書也帶有行書意味。他創造了一種剛健婀娜、豐腴圓潤的風格。字形略扁，有人譏評「石壓蛤蟆」，他自己却説「璧

美何妨㦨？」他喜用濃墨，歐陽修謂如「小兒眼睛」。

蘇軾楷書有《柳州羅池廟碑》，以真蹟上石，神采俱足，王世貞評爲東坡書中第一。楷書刻石著名的還有《宸奎閣碑》、《豐樂亭記》等。再是大量的行書，有的偏真，有的偏草。辭翰俱美的《赤壁賦》筆法淳厚婉美，筋骨內食。用筆偏肥厚，所以有人誤以爲雙鈎廓塡。東坡於神宗元豐三年（公元一〇八〇年）貶黃州，兩年後作《赤壁賦》，又越一年作此書。東坡貶黃州（公元一〇八〇年——一〇八四年）期間，畫了不少枯木竹石圖，書法也進一步成熟。現在所流傳的，絕大部分是貶黃州後的作品。

蘇軾在黃州期間留下的另一件重要作品，也即代表他行草書最爲成就的，是《黃州寒食詩》。兩首五言長律，前一首寫來到黃州已過三寒食，兩月來苦雨有如秋之蕭瑟，海棠花已謝去，「何殊病少年，病起頭已白。」後一首寫雨勢更急，「小屋如漁舟，濛濛水雲裏」，過着「空庖煮寒菜，破竈燒濕葦」的淒苦生涯，末後「君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭途窮，死灰吹不起」四句作結，表示了無可奈何的矛盾心情。作者以末人慣用的手卷形式寫出，堅利凝重，側鋒的運用加强了力度。開頭每行九、十個字，氣勢不凡，跌宕多變，兩次出現「懸針」。寫到第二首一開頭即打破前面的規矩，字體變大，運筆加快，「破竈燒濕葦」以下勢如破竹，一氣呵成。而「右黃州寒食二首」幾個小字又與開首呼應，加强了整體感。山谷跋尾對《黃州寒食詩》十分傾倒：「東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處。此書兼顏魯公、楊少師、李

刪之

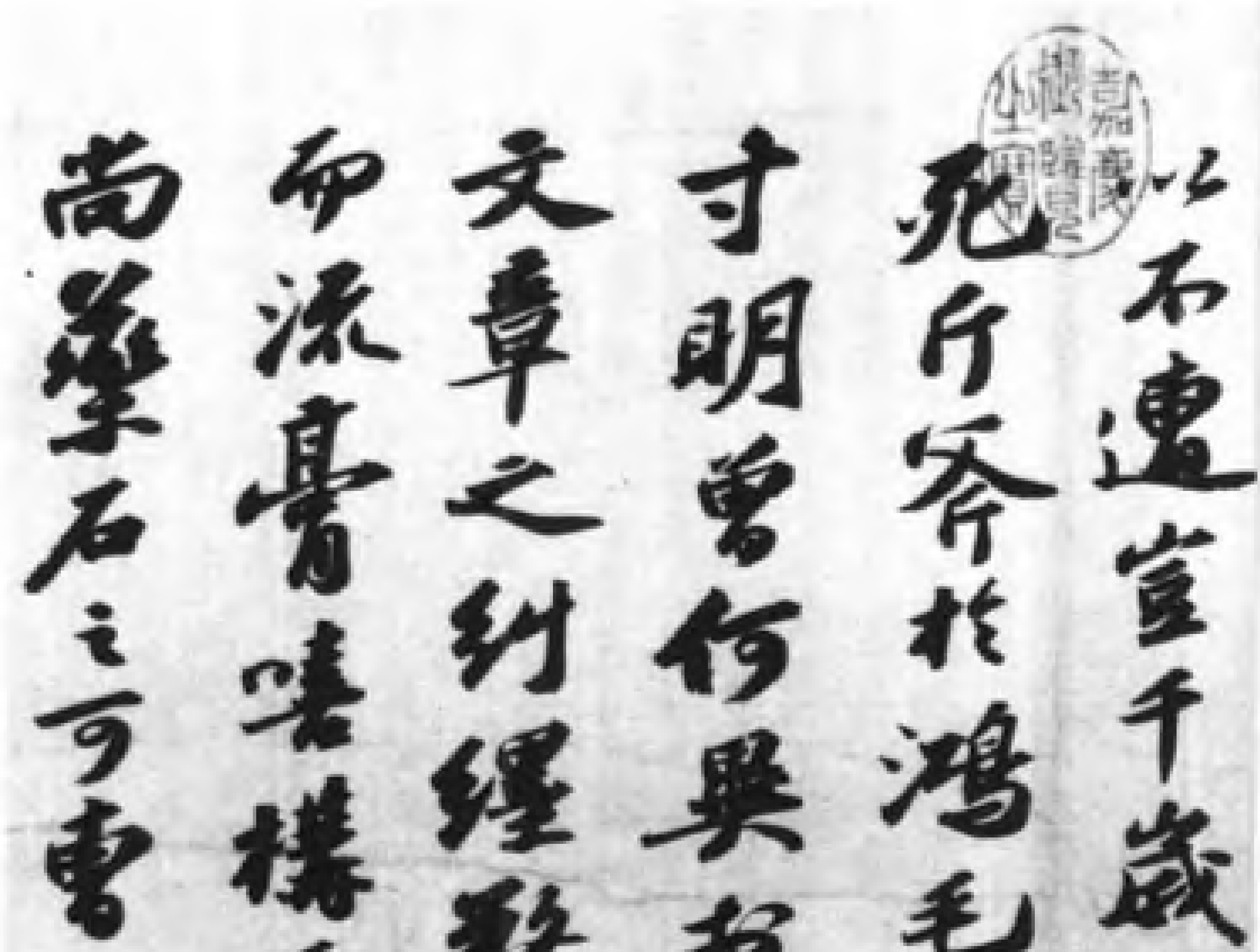
中山松醪賦

始予宵濟于衡漳軍

涉而夜號燧松明以記

淺散星宿於亭皋

鬱風中之香霧若訴予



宋　蘇軾　洞庭春色、中山松醪二賦卷

西臺筆意，試使東坡復爲之，未必及此。它日東坡或見此書，應笑我於無佛處稱尊也。」山谷這段跋文書法也是十分精到，與蘇書成爲著名的合璧。董其昌、梁巘都稱《黄州寒食詩》爲蘇書中之甲觀。它是宋代寫意書法的一顆耀眼的明珠。

東坡行書佳作，留存墨蹟尚有《新歲展慶帖》、《人來得書帖》、《榿木詩》、《祭黄幾道文卷》、《李白仙詩卷》等。《李白仙詩卷》東坡五十八歲時書，晚於《黄州寒食詩》十年，款式與《黄州寒食詩》相類，前段稍平，入後奔放，磊落飛動，真有飄然欲仙之概。東坡作字多濃墨，此幅則濃淡相間，增加了天趣。論者將此幅與《黄州寒食詩》並提，其實筆力之勁利相去甚遠。

東坡晚年書有《渡海帖》、《答謝民師論文帖》、《江上帖》。《渡海帖》蒼勁之風不減。《答謝民師論文帖》就有些松散了。《江上帖》寫於北還途中，用筆有些觀抖，不數月即故去，時在建中靖國元年(公元一一〇一年)之夏。

蘇軾書風的追隨者在當代有他的弟弟文學家蘇轍，子蘇過以及朋友趙令畤等。字形均類蘇軾而乏創造。

作爲一代文豪，書法對蘇軾來説僅是餘事。重要的是深廣的文學藝術修養必然要在書法中有所體現。宋四家中有關書法理論發表意見最多的是蘇軾與米芾。蘇軾十分强調書家學養：「退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神」，「苟能通其意，常謂不學可」，又説「作字之

法，識淺、見狹、學不足三者終不能盡妙。我則心、目、手俱得之矣。」他主張突破古人樊籬自出新意，不斤斤計較點劃之間，所謂「我書意造本無法，點劃信手煩推求」，又說「書初無意於佳乃佳耳，吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」他主張「詩不求工字不奇，天真爛漫是吾師」，作詩不求工，用字不求奇險，愛好「天真爛漫」。書吳道子畫後說「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，本於法度，追求豪放，更出以新意與妙理。蘇軾心目中詩、畫的美學境界，也是他的書法所企求的美學境界。他佩服顏魯公的「漫法出新意」，兼取徐嶠之、徐浩的「秀絕」，不苟同杜甫「書貴瘦硬方通神」的主張。「短長肥瘦各有態，玉環飛燕誰敢憎？」(《孫莘老求墨妙亭詩》)對照他的作品看，爛然崇尚豐腴之美了。

蘇軾作字認真，一下筆即作「千秋」之想。據岳珂《寶真齋法書贊》，曾見東坡幾通字字相同的尺牘，都是真蹟，因爲一次寫得不滿意，又重寫一遇發出去絕受信者。(「……雖尺牘片幅，亦不苟書，遇未愜意，輒更寫取妍，而後出以予人，期於傳世。」)

蘇軾關於執筆方法的論述，破除了「獻之少時學書，逸少從後敢其筆而不可」之類迂腐之見，總結爲「把筆無定法，要使虛而寬」，「筆正」也者，只是運筆停下時才「正」，理動過程中應是俯仰隨意。他寫字不懸腕，是黃庭堅所目見(朱和羹《臨池心解》)，用筆爛臥，別有翩翩的風韻，但以此寫大字不免力不足。《答謝民師論文帖》中說：「軾本不善作大字，强作終不佳」，是坦率的自白。再是形體扁闊，攲側傾斜有時太過，後人(如項穆、豐坊等)曾有非

議，有的出於偏見，另一方面也是蘇書本身存在弱點。

比蘇軾晚生九年的黃庭堅，與秦觀、晁補之、張耒並稱「蘇門四學士」，但文學方面的成就使他位居諸學士之上而與蘇軾並稱。他的詩高度錘煉，雄健奇怪，但過於著意，在這一點上似乎與他的行、楷書法有相類之處。在「四家」中，黃的倔性是最强的。

黃庭堅擅行、草，楷法亦自成一家。他自述學書經過：「余學書三十年，初以周越爲師，故二十年抖擻俗氣不脱。晚得蘇才翁、子美書類之，乃得古人筆意。其後又得張長史、僧懷素、高閑墨蹟，乃窺筆法之妙。」他對顏真卿、楊凝式也十分推崇，有詩讚楊凝式：「世人盡學《蘭亭》面，欲換凡骨無金丹，誰知洛下楊風子，下筆便到烏絲欄。」他講究用筆方法，説「字中有筆，如禪家句中有眼」，「用筆之法，欲雙鈎回腕，掌虚指實，以無名指倚筆，則有力」。

縱横奇倔，波瀾老成，是黃庭堅書法的特徵。雖然，有時不免陷人「習氣」。結字中富聚集，長筆肆素伸展作輻射狀，豪邁而富有韻味。用筆疾中有澀，長劃與撇捺時面出現戰筆。傳世墨蹟中大行書有《經伏波神祠詩》、《松風閣詩》，各書於建中靖國元年（公元一一〇一年）、崇寧元年（公元一一〇二年），時山谷五十七、八歲，是晚年得意佳作。論嚴謹，兩作相仿，論氣概豪放，《經伏波神祠詩》更有過之。詩劉禹錫原作，山谷背部癰瘍發作，病起鬚髮盡白，但仍力疾書寫，給後人留下劇蹟。張孝祥、文徵明跋語都給予高度讚揚。山谷的小行



宋　黄庭堅　李白憶舊遊詩帖



宋　黄庭堅　牛口莊題名卷

書，墨蹟有《王長者、史翊正墓誌銘稿》，用寫大字的筆力用於小楷，寫來似不經意而遊刃有餘，不拘法度而顯出工力的深厚。

黄庭堅草書優於行書。宋四家蔡、蘇、米都以行書見長，獨黄庭堅草書雄視當代，是繼張旭、懷素之後宋朝最重要的有創造性的草書大家。沈周稱他「草聖」。《諸上座帖》、《李白憶舊遊詩帖》均屬大草，篇幅長，具有充分發揮的用武之地，縱横争折，波瀾起伏，擒縱疾徐，無不所向披靡。《李白憶舊遊詩帖》多用側鋒，《諸上座帖》中鋒與側鋒並用，筆法變化豐富，帖中重複的字很多，開首一連七個「執着」，寫來不覺雷同，中間一段行筆加快，到「衆生隨類」墨已乾枯，但緊接着「然得解」三字復施濃墨形成對比，末段漸收，多用中鋒，加强蒼勁之力。此外如「點」的書寫，也是有屬到之處的（見「着」、「不」、「仁者」等字），在全篇中有點睛之妙。

黄庭堅草書重要作品還有《劉夢得竹枝詞卷》、《杜甫寄賀蘭銛詩》、《花氣詩帖》等。據載，他於紹聖年間（公元一〇九四年——一〇九八年）得見懷素《自叙帖》，筆下頓覺超異。（吴寬跋《諸上座帖》、沈周跋《李白憶舊遊詩帖》）

宋四家中出生最晚的米芾，初名黻，四十一歲以後所作書翰改芾。工畫，創「米點山水」。《宋史·本傳》記米芾：「爲文奇險，不蹈前人軌轍，特妙於翰墨，沈着飛翥，得王獻之

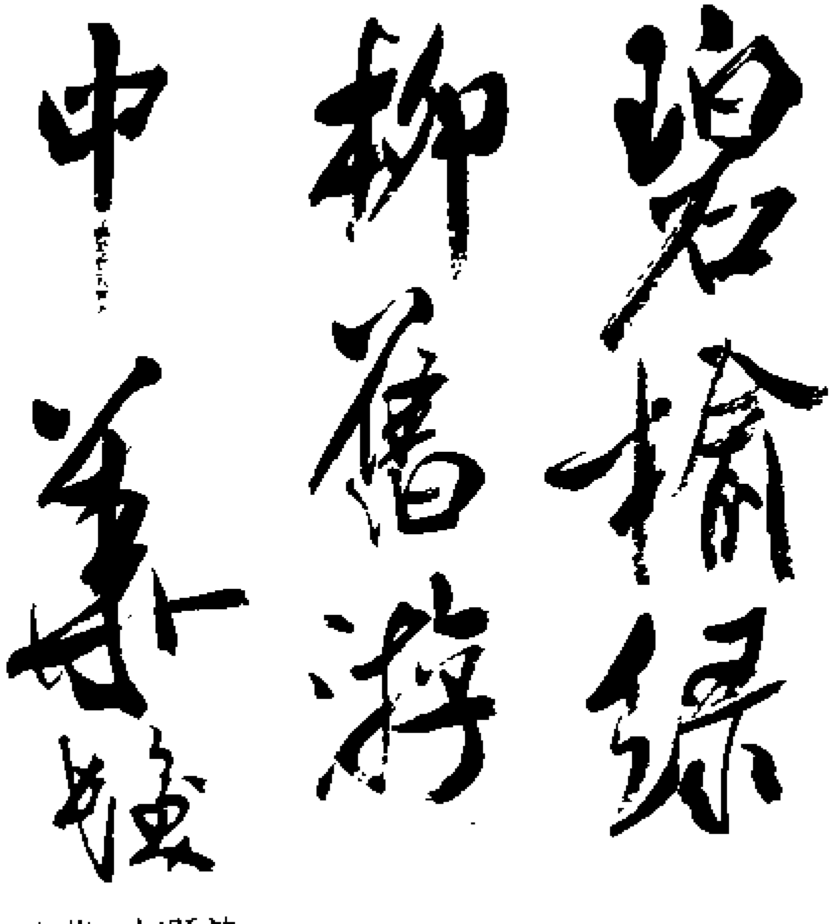
筆意。畫山水人物，自名一家，尤工臨移，至亂真不可辨。精於鑒裁，遇古器物，書畫，則極力必得乃已。」傳世墨蹟《褚摹蘭亭》、《王獻之中秋帖》，實是米氏臨摹。董其昌對米書評價最高，「以爲宋朝第一，畢竟出東坡之上。」解縉《春雨雜述》：「宋家三百年，唯蘇、米庶幾。」歷代批評者也不乏人，以項穆《書法雅言》最激烈：「蘇、米激厲矜諸，罕悟其失。」但蘇、米畢竟躋「四家」行列而無愧色。論筆法變化之多，有宋一代書家中以米芾爲第一。清乾隆時臨汾王氏刻《清芬閣米帖》，共約三百餘石，至公元一九三二年尚存二百七十餘石，一百四十一件之多。

米芾學書勤奮。《群玉堂帖》有一段自述學書經過，說七、八歲學顏，後學柳、歐，學褚遂良最久，又學段季展、師宜官、沈傳師，並上溯魏晉，臨習竹簡、鐘鼎銘文等，師承非常廣泛。他善於「取諸長處，總而成之」，時人稱爲「集古字」。他雖學顏、柳，但貶柳公權爲「醜怪惡札之祖」，對顏真卿只肯定行書，「真便入俗品」。佩服「二王」特別是王獻之《恒公至洛帖》（一稱《王略帖》，又稱《破羌帖》），爲「天下法書第一」。（《海嶽名言》）

米芾約三十歲留下的《三吳帖》，尚多獻書遺意。《方圓庵記》，米氏三十三歲書，一生藝術風格已奠定，溫雅圓潤，正是他專學晉人之時。三十八歲寫的《蜀素帖》、《苕溪詩卷》，達到米芾行書最高成就。《蜀素帖》七十行，絹本，字體有的略顯欹側，欲左先右，欲揚先抑，行氣跌宕多變，融化了褚遂良的橫豎劃與王獻之的撇捺，並加以强調誇張，用筆側鋒爲主，起



宋　米芾　砂步詩帖



宋　米芾　虹縣詩

筆落筆變化多端。米友仁稱其父「四角韓折有八面，筆筆皆翔動」，「有雲烟捲舒飛揚之態」。《苕溪詩卷》書寫時間早於《蜀素帖》一個半月，風格相近，稍肥厚，筆法變化的豐富不及《蜀素帖》。

米芾中年和晚年的行草書流傳較少，米兒宏篇巨製，大抵簡札居多。重要作品四十一歲前的墨蹟有《叔晦帖》、《寒光帖》，四十一歲以後有《李太師帖》、《蘇東坡木石圖題詩》、《復官帖》、《珊瑚帖》、《韓馬帖》、《紫金研帖》、《拜中岳命詩》、《樂兄帖》等。《拜中岳命詩》大約紹聖初年去雍丘縣任改監中岳廟時所書，比早期作品沉着超脱，章法初看似鬆散，而内在的氣脉貫連，是中晚年很有特色的作品。米芾行書大字有《多景樓詩》、《虹縣詩》、《研山銘》，筆法結體仍從小字出，前兩種多乾筆，凌厲勁健之中不無努張爲力的感覺。後者墨澤飽滿，筆力略遜。總的來説米書大字不如小字。米芾小楷傳世墨蹟最重要的有《向太后挽詞》，是宋人爲數不多的小楷名蹟中的珍品，有很濃厚的行書意味。

米芾並擅篆隸，《宣和書譜》載米氏「篆宗史籀，隸法師宜官」。高宗趙構於紹興十一年（公元一一四一年）令刻米芾帖十卷（《紹興米帖》），其中第九卷保留着米氏僅存的篆隸。篆書摻入草意，有天縱之趣，在宋以前的篆書中實爲罕覯。

米芾子友仁，書畫均繼承家學，世稱「小米」，法度不離乃父。論者謂其字成横攲之勢，效父體而用力太過。康有爲指出「米友仁書中含，南宫外拓」，並揚小米而貶南宫。（《廣藝

舟雙楫》)

北宋書家影響較大的還有：

薛紹彭，常同米元章、劉巨濟(涇)議論晉唐雜蹟圖畫，人稱「三友」，但書法風格各不相同。又薛與米並稱「米薛」，《清河書畫舫》評薛「其書緊密藏鋒，得晉宋人意，惜少風韻。」傳世墨蹟有《雜書卷》、《晴和帖》、《伯充帖》等。

蔡京，一生中三次入相四次當國。曾親筆寫《元祐黨籍碑》，誣陷忠良，爲世痛恨。書法追「二王」筆意，字勢豪健，嚴而不拘，尤長榜書大字，當朝題榜，蔡京所書甚多。蔡京弟蔡卞，王安石婿，也有書名，米芾曾有「蔡卞得筆」之譽。

北宋皇帝能書者首推趙佶，在位期間昏庸腐敗，廣收書畫文物，擴充並親自掌管翰林書畫院，客觀上對發展書畫起了推動作用。趙佶本人能畫擅書，書法學薛曜、褚遂良，創造出獨樹一幟的「瘦金體」，瘦挺爽利，側鋒如蘭竹，與所畫工筆重彩相映成趣。趙佶《穠芳詩帖》，清代陳邦彥跋「此卷以畫法作書，脫去筆墨畦徑，行間如幽蘭叢竹，泠泠作風雨聲」，既是對這一詩帖的評讚，也是對「瘦金體」的藝術效果很好的概括。趙佶四十歲書、長達十一米餘的草書《千字文卷》是繼張旭、懷素之後的傑作，宋代堪與相比的只有黃庭堅的《諸上座帖》。《蔡行勅》過去傳爲太宗趙炅書，經鑑定爲趙佶真蹟。

再是官至高位的文彥博、王安石、司馬光等書作也都有可觀。文彥博師法唐人，蘊藉凝


閏中秋月
桂彩中秋特地圓況當餘
閏魄澄鮮因懷勝賞初
經月免使詩人歎隔年
萬象斂光增浩蕩四溟收
夜助嬋娟鱗雲清廓心
田豫乘興能無賦詠篇

宋　趙佶　閏中秋月詩帖

重。王安石曾學沈遼，風神閑逸，韻度清美，《宣和書譜》說「荆公作行字，率多淡墨疾書，未嘗經意。」司馬光用隸法，作字方正。論者以爲字如其性格。北宋書家據《式古堂書畫彙考》共六十六人，《三希堂法帖》所載，除以上提到的以外，尚有趙抃、韓絳、韓繹、蘇洵、曾肇、曾布、孫甫、蒲宗孟、王覿、林希、陳師錫、錢勰、劉燾、王鞏、王岩叟、劉正夫、邵龢、張舜民、章惇、翟汝文、李綱。

南宋偏安一百五十餘年，由高宗趙構開始建立的王朝繼續妥協苟安。文學藝術方面有突出成就的是詞的境界的開拓，通俗文學的發達。山水、花鳥畫作爲獨立成科的畫種繼承北宋並有所發展，格局氣派則遜於北宋。南宋的書法特別是行書，水平普遍較高，涌現出不少有成就的書家，但總體來看，沒有趙過北宋，書風基本上被蘇軾、黃庭堅、米芾三大家籠罩着，具有個人獨特風格的書家甚少。

高宗趙構是南宋第一個皇帝，也是南宋最早出現的書法家。書家評論：高宗不思自强之計，耽心筆札，捨本營末，以書法而論，所得頗深。趙構與趙佶一樣昏瞶，論書法的獨創性，比不上趙佶，但功力深厚，自稱五十年間不捨筆墨，「自晉、魏以來至六朝筆法無不臨摹」，「衆體備於筆下，意簡獨存於取捨」。行草出自王羲之，有的近學黃庭堅（如《佛頂光明塔碑》），《曹娥誄辭》對他也有影響。代表作有行草《洛神賦卷》，溫潤妍雅，瀟灑秀媚，用筆

輕重得當而法度謹嚴。趙構撰《翰墨誌》一卷，殆晚年所作，今僅存二十二則，疑經明人刪節，對晉唐以至本朝書法家的評論頗中肯綮，大旨所宗則在羲、獻。南宋孝宗趙昚、光宗趙惇、寧宗趙擴、理宗趙昀，都宗法趙構，《書史會要》說趙昚有「家庭法度」，但遜於高宗，其餘寧、理更不必說了。

吳琚以學米芾著稱，是宋代繼承米芾書風的第一位。他能畫善詩。傳京口（今鎮江）有「天下第一江山」六大字刻石是吳琚所書。《畫禪室隨筆》評論：「學米書者，唯吳琚絕肖。黃華（王庭筠）、樗寮（張即之）一枝半節，雖虎兒（米友仁）亦不似也。」又評論吳琚：「自米南宮外一步不窺」，既乏博取，便只有在筆劃輕重變化上着意，雖有姿態而缺乏通變。《書史會要》稱「琚書類米芾……大字尤工」，但說「峻峭過之」則又未必。乾隆內府評為「能品」不免偏低了。

南宋書家中，張即之是能够擺脫北宋諸家自立門庭的一偏。張即之，參知政事張孝伯之子，詞人張孝祥姪。好書杜甫《古柏行》，一生寫佛經甚多，見於明清人著錄約十餘件。自書詩《白遣》有句：「華嚴閣上夜談經，虎嘯風生月正構。茶筭家常元有分，膂纓世路本無情」，「有方却病還吞藥，無事消閑只點香」，透露出作者消極落寞的心境。

張即之擅行書，喜作大字，有《杜詩二首》，小字有《汪氏報本庵記卷》、《大方廣佛筆嚴經》、《華嚴經》、《佛教遺經》等。字呈方形，筆法亦多方折，孔廣陶《嶽海樓書畫錄》說「骨格



宋　張即之　大字杜甫詩卷

剛勁，意度調熟，又由顏、褚少變，自成一家。」他擺脱宋代書家影響直取晉唐，方勁古拙，斬釘截鐵，横平竪直，常介於行、楷之間，以這樣的風格區别於宋代各家。所以董其昌説他「違筆結字，不襲前人，一一獨創」。小楷與大字相比，前者更具顏味。大字用筆不免時有「直過」的毛病，内含不足，但他刻意創新還是可取的。正因爲如此，張即之也招來一些惡名。梁巘《評書帖》説：「只以思巧見奇，派頭不正，邪態叢生，……此其不能爲大家，而止得爲名家也。」安世鳳《墨林快事》則比較公允：「樗寮昔人斥爲惡札，今評其筆意，亦非有心爲怪。惟象其胸懷，元與俗情相違道，不知有勾圓之可喜，峭挺之可駭耳。自開天以下，千奇萬異，何獨字法不得任情哉？」不過張即之雖有個性而他於刻急，大字寬博不足，難於啓一代新風。康有爲説《張胐誌》係張即之所取。按《張胐墓誌銘》刻於唐天寶十二年（公元七五三年），清道光十一年（公元一八三一年）出土，張即之曾否從《張胐誌》吸取滋養是可以懷疑的。

南宋書法家中還有一些著名詩人、詞人，書法名聲爲詩詞所掩，但也達到了相當成就。愛國詩人陸游，楷、行、草均擅長，六十七歲時曾登鵝鼻山絶頂訪秦刻並留詩。自述「草書學張顛，行書學楊風」。楷書今存嘉泰三年（公元一二〇三年）所撰並書的《重修智者廣福禪寺記》，墨蹟有《自書詩卷》、《懷成都詩》、《候問帖》。《自書詩》，八十歲時用猩猩毛筆書，共詩七首，筆致老成，沉着天然，墨色濃淡得當。張丑評語「遒勁可愛」。陸游詩中有《暇日弄筆

戲書》、《草書歌》、《題醉中所作草書卷後》多首表明他對書法的觀點。他把「胸中磊落藏五兵」的思想境界運用於草書，反映了書寫中的浪漫主義精神。又在《自勉》中有「學詩當學陶，學書當學顏」之句。除陸游外，著名詩人、詞人有張孝祥，紹興時廷試第一，其狀元策及詩與字，時稱「三絕」。范成大，官至參知政事、資政殿學士，書法宗師黃庭堅、米芾，筆力遒勁，風格瀟脱，墨蹟有《中流一壺帖》、《書翰帖》傳散。

朱熹、文天祥都不以書法名世，然而也取得了可觀成就。朱熹，理學家、教育家，書初學曹操，多見於信簡筆札。所作《論語集注》本無意於書，但筆法精熟，氣脈貫連。傳世墨蹟有《城南唱和詩》、《上時宰二札》、《七月六日帖》等。文天祥，是南宋抗元統治者的著名丞相，傳世行草墨蹟有《木鷄集序》，蕭散説俗，《平生壯觀》評爲「筆端盤屈屬蹕，縱橫自然。」張丑說「信國公（文天祥封號）書體清疏挺竦，其傳世《六歌》等帖，令人起敬起愛。」魏了翁，官至資政殿大學士，擅長篆書，《書史會要》稱「鶴山先生善篆，不規規然繩尺中，而有自然之勢，以篆法寓諸隸，最爲近古。」楊慎《全蜀藝文志》：「宋人能篆者，頗多於唐，魏文靖公至今爲人所稱。」現在能看到的魏了翁傳世墨蹟，僅行草《文向帖》、《提刑提學帖》。

南宋書家中還有以學米著名的王昇，專工行草，《杜門帖》（收入《三希堂法帖》）極似顏真卿《劉中使帖》的筆法，氣度恢宏。抗金名將岳飛、韓世忠，都屬蘇書體系。學黃庭堅的吳說，並從鍾繇得法，朱和羹《臨池心解》認爲明代小楷以文徵明爲第一，宋代小楷以吳說爲

第一，這個溢美之詞是在南宋小楷比較貧乏的情况下作出的。吴説小楷有《獨孤僧本蘭亭序跋》殘蹟尚存。吴説以善雜書、游絲書著稱。游絲書是他前無古人的創造，筆筆相連，細若游絲，有如現在的硬筆書，圓美流麗而乏筋骨。

南宋以畫家兼書家著名的有趙孟堅，善水墨畫，水仙、梅蘭、竹石，筆迹勁利清爽。書法學顏真卿、李北海，上追王獻之。現存墨蹟《自書詩》、《自書詩卷》。董其昌評趙孟堅「病在欹側」，從留存作品看立意超逸，是宋人尚意書中的上乘之作。

南宋書家載入《三希堂法帖》的，還有王之望、張浚、趙鼎、韓世忠、孫覿、蔣燦、康與之、葉夢得、王份、宋敦倜、史浩、汪應辰、杜良臣、沈復。

宋代書家，《佩文齋書畫譜》共列八百六十六人，又遼代七人，金代六十三人。

南宋時期在北方建立政權的金朝，以武功立國，文化原很落後。入主中原以後逐漸吸取了進步的漢族文化。世宗、章宗統治時期與南宋議和，戰端暫息，女真族與漢族加强了文化交流。章宗完顔璟博學工詩，書法師宋徽宗極爲逼真。金代書法家，除了極少數女真族，絶大多數是漢族，繼承中原翰墨風範。不少人以詩詞或繪畫名世，書法是其餘事。

《佩文齋書畫譜》所載六十三家中，著名作家、詞人即有十餘人。元好問《遺山集》：「百年以來，以書名者多矣：宇文叔通，王無競，蔡伯堅父子，吴彦高，高子文，耳目所接見，行

輩相後先。」所指宇文叔通即宇文虛中，王無競即王競，蔡伯堅父子即蔡松年、蔡珪、蔡璋，吴彦高即吴激，高子文即高士談。宇文虛中、吴激等本宋朝使臣、文學家，被金朝留用不予遣返，任以官職。宇文虛中曾書《太祖睿德神功碑》、《金太祖武元皇帝平遼碑》。吴激，宋宰臣吴栻之子，米芾之婿，《金史·本傳》說：「工詩能文，字畫俊逸，得芾筆意。」蔡松年隨父蔡靖入金，仕至右丞相，與吴激齊名。蔡珪，《書史會要》載：「識古今奇字，有續歐陽文忠公集録金石遺文傳於世。」蔡璋，珪弟，書法與珪如出一轍。

任詢是金前期的重要書畫家。詩、文、書、畫都有名於當時。元好問《中州集》評「書法爲當時第一，畫亦入妙品，評者謂畫高於書，書高於詩，詩高於文。」《圖繪寶鑒》謂其草書入能品，楷書有《大天宫寺碑》、《完顏婁室神道碑》、《完顏希尹神道碑》，行書有《古柏行》，都學顏體。

王庭筠，米芾甥，文學家、書畫家，繪畫師任詢，在金代書法家中稱得起傑出代表。善畫古木竹石，七言長詩以造語奇險著稱，《黄華集》是其詩作滙集。書法學米元章，與趙渢、趙秉文俱以名家。明人胡翰說他「書法氣韻似米南宫，妙處不減晉人」，有的甚至說他「高淡如張從申，勁媚如柳誠懸，於宋四家外别樹一幟」。傳世墨蹟極少，有《幽竹枯槎圖卷題辭》、《李山畫風雪杉松圖跋》，石刻字迹有《重修蜀先主廟碑》、《博州重修廟學記》。《重修蜀先主廟碑》以行楷寫碑，直承宋人餘緒。子曼慶，亦能書畫。



金　王庭筠　李山畫風雪杉松圖卷跋

睢陽趙霖所畫天閑六馬圖觀其筆瀟灑圓熟清勁度越儔侶向時曾於梵林精舍瞻覽一貴家寶藏韓

幹畫明皇尉廄并試馬二圖乃知少陵丹青引為實錄也用筆神妙凜凜然有生氣

金　趙秉文　跋趙霖昭陵六駿圖

党懷英，詩書文俱佳，擅長篆隸。趙秉文對他評價極高：「党懷英篆籀入神，李陽冰之後，一人而已。」（《滏水集》）時人以趙渢配之，號党趙。曲阜孔廟有党書「杏壇」大字碑刻。趙渢楷書學顏、蘇，行草兼學各家。

趙秉文，在金歷仕五朝，著述頗富，與党懷英、完顏璹爲詞友，而元好問、段克己兄弟俱出其門，對於識拔人才、造成風氣起了重要作用。時人比之歐陽修。《金史・本傳》載：「自幼至老未嘗一日廢書，文長於辨析，詩精絶，字畫則草書尤遒勁。」又劉祁《歸潛誌》：「趙秉文幼年詩與書皆法子端，後更學太白、東坡字，兼古今諸家學，及晚年有大進。」《跋趙霖昭陵六駿圖》行草書三十行，是六十二歲時書，側鋒用筆，縱楷無礙，人後更趨放逸，顯示出由王庭筠上追米芾的踪迹。

綜觀宋代書法（金代書法實際上是宋書的繼續和不可分的一部分），尚意之風爲歷史條件決定，有鮮明的時代特徵。宋書不是簡單的否定唐人，也不是簡單的回復到晉人那裏。《鈍吟書要》說：「唐人尚法，用心意極精。宋人鮮散唐法，尚新意而本領在其間。」倘將唐人樹爲不變的標準，以爲宋人不備唐法即得出宋不及唐的結論，就必然低估了宋書所達到的高度。宋人的「尚新意」就是在唐人基礎上的一個發展。

各種意識形態間的相互作用，對宋代尚意書風起了重要影響。禪宗的「心即是佛」、「心

即是法」與書法家的「得妙於心」(黄庭堅)有潛在的相通之處。文人作畫，要求「取其意氣所到」，所謂「論畫以形似，見與兒童鄰」(蘇軾)，對書法的「尚意」必然會有影響。衆多的詩人、詞人加入書家行列，又必然使書法融會詩詞境界，給書法注入抒情意味。陸游就曾發出「聊復取一快，詎必師鍾張」的豪言。他的《草書歌》有「吴牋蜀素不快人，付與高堂三丈壁」之句，爲了抒情，甚至要求書寫的物質材料與方式也隨着變化。宋代書法家、《續書斷》的作者朱長文說：「儒者之工書，所以自遊息焉而已，豈若一技夫役役哉！」這裏的「儒者」指包括詩人詞家在内的文人，寫字爲自己娱遊，不同於出賣勞力的雜工爲勞役所驅使。這裏朱長文從理論上爲文人士大夫作書尚意提供了根據。從書畫的品評標準看，由唐到宋有明顯變化。唐代《書斷》作者張懷瓘將書法分爲神、妙、能三品，復來朱景玄於三品之外增加逸品，其特徵是「不拘常法」。到了宋代黄休復於景德三年(公元一〇〇六年)著成的《益州名畫録》又將逸品置於「神、妙、能」之上，强調它的「筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表」。書畫品評標準的變化對文人畫與寫意書風的形成、發展，無疑起着重要作用。

宋代各種書體，成就最大的是行書，其次草書，再次楷書。篆、隸作者甚少，没有形成陣勢。行書是介於楷書與草書之間的書體，日常應用最廣。宋代行書的盛行，同大量信簡筆札作爲獨立的書法作品專供欣賞，有很大關係。信簡筆札絶大部分以行書(包括行草)寫成，而行書(包括行草)又使於抒發個性，流露真情。因此行草書體與尚意書風自然取得一

經驗。其中又將行書專闢章節論述，提出「晉夷考魏、晉行書，自有一體，與草書不同」，「真、草與行，各有體制」，並說真書、草書、行書各有專工，不能兼美，在一定程度上突出了行書的獨立價值。再是楷書，古人對宋代楷法頗有微詞，大致認爲不如唐楷的平正謹嚴，但是我們不必以唐代楷書繩墨宋代，姜白石便指出真書必以平正爲善是「世俗之論」。董逌《廣川畫跋》所説「以點劃論法者，皆蔽於書者也」的論點，於楷書也一樣。宋代楷書不若唐人的應規入矩，但自有一番蕭散氣象，繼承魏晉的韻味，但不是重複魏晉風格。

在强調意趣的前提下，宋代書法家重視自身修養。不拘筆墨蹊徑，並非不重視寫字的基礎工夫，然而要求字外修養，要求胸次高，讀書多，見識廣。讀書的重要性，宋以前書家早有認識，宋代書家則以詩、詞、文、畫、音樂等廣泛的修養爲前人不及。宋人還在總結前代與當代書法經驗的基礎上明確提出「人品」的重要性。《續書譜》綜述「書之風神」的八項要求，第一項便是「人品高」，人品成了創造風神、意境的最具本質意義的要素。與「人品高」相對應的是對「俗」的貶低，宋代書家有許多病俗、避俗、斥俗的言論，黄庭堅説「士大夫處世可以百爲，唯不可俗，俗便不可醫也。」俗，既是以人論書，也是對書法本身的格調的品評。貶俗，旨在抬高士大夫的地位，含有排斥工匠的意味，另一方面對於書法家重視思想藝術修養，自覺地追求書法藝術的意趣，具有積極意義。

宋書從尚意出發，出現了各種書體融合的趨勢。書法發展的歷史長河中，出現諸法並存，各體遞嬗的情況，多種書體的融合成爲必然出現的趨勢。《翰墨誌》對此從理論上加以肯定：「士人作字，有真、行、草、隸、篆五體。往往篆、隸各成一家，真、行、草自成一家者，以筆意本不同，每拘於點劃，無放意自得之迹，故別爲户牖。若通其變，則五者皆在筆端，了無閡塞，惟在得其道而已。」這裏向書法家指明真、行、草、隸、篆五者通其變是進入新境界的一個途徑。只有在中國的文字發展到宋代，也只有在宋代尚意書風發展到成熟階段，才總結出這樣高超的理論。它推動了尚意書風的發展。宋代以後，到了明、清，各體通變的趨勢成爲更普遍與自覺的要求了，有的（如「西泠八家」）還在書法中融合了篆刻的金石味。

宋代是滙刻叢帖濫觴的時代。淳化三年（公元九九二年）宋太宗命侍書學士王著賴次，鈎摹三代至唐的法書滙爲《淳化秘閣法帖》十卷分賜大臣，是爲「法帖之祖」（一説南唐李後主所刻《昇元帖》爲最早的叢帖，或言《昇元帖》爲淳化閣帖藍本）。王著採擇未精，但古人法書賴以傳世。宋代帝王刻帖見於記載的，除了「淳化閣帖」，又有哲宗時的《淳化秘閣續帖》，徽宗時的《大觀太清樓帖》，南宋高宗時的《國學監本》，孝宗時的《淳熙秘閣續帖》。《大觀太清樓帖》是徽宗命蔡京鑑別精審並書題，刻工甚精。又因「閣帖」刻版深藏禁内，拓本罕有傳出，於是私刻「閣帖」之風盛行，傳刻蔓衍，内容增減，其著名者有《潭帖》、《絳帖》、《臨江帖》等，宋代已有三十餘種。當代名家墨寶，如蘇、黄、米、蔡至宋末已有上石。在現代印刷術通

未發達之前，刻帖是我們祖先的重要創造，對書蹟流布有不可磨滅的貢獻。「淳化閣帖」選楷書甚少，大多行草之間，特別重視「二王」，凡此均深刻影響着宋代及以後行草書的發展方向。

一九八五年二月

尚古尊帖的元人書法

王學仲

自從成吉思汗崛起於塞北，統一了各個蒙古族部落，數十年間，蒙古騎兵首先迫降而夏，爾後征服了整個中亞細亞、俄羅斯，並與南宋聯合滅金，公元一二七九年又滅掉了南宋，從而統治了整個中國。起初，元蒙在統一中國的過程中，迅速改變了蒙古族原有的部落遊牧經濟與落後的文化，逐漸接觸和融會漢族的封建經濟與先進的文化，從而極大地促進了蒙漢文化的交流和融化。 當他們初步鞏固了統治地位後，元世祖忽必烈，十分注意文治之道，採納了漢族知識分子郝經的建議，於公元一二六〇年，廢除了蒙古的選汗制度和原有的國號，取《易經・乾元》之意，定國號爲「大元」。 契丹人耶律楚材和漢族人仕元朝的學者劉秉忠、姚樞、許衡等人，幫助其實行「漢法」，訂立若干制度，也大多是參照了唐宋的體例。元蒙朝廷爲了便於其統治，把各族人分爲蒙古、色目、漢人和南人四種等級，「其長則蒙古人爲之，而漢人、南人貳焉」。以蒙古人充任最高的管理官吏，一切軍政要職，絕對不用漢人。在蒙古人還未全部統治中國之前，對漢族的儒士，或殺戮或當作奴隸使用，這必然嚴重地破壞了中國的傳統文化。公元一二三七年，即窩闊台滅金後的第三年，政策有所調整，並

且採納了耶律楚材「守成者必用儒臣」的一項建議，公開考試儒生，已經淪爲奴隸的儒生，也准許他們參加考試。據《元史・耶律楚材傳》所記：「乃命宣德州宣課使劉中隨郡考試，以經義、詞賦、論分爲三科。儒人被俘爲奴者，亦令就試，其主匿弗遣者死。得士凡四千三十人，免爲奴者四分之一。」爲復興儒學，商闊台下令修後孔廟，詔以孔子五十一世孫元措襲衍聖公。元世祖也詔令在上都、大都諸路府州縣説立孔廟，同時興學校、建官制，徵召儒生。至元初年，「命丞相史天澤條具當行大事，嘗及科舉」。翰林學士王鶚提出：「惟科學取士，最爲切務。」（《元史・選學制》）元仁宗延祐二年，又重開科學制度，使一些儒生借機走上了仕途。至元二十三年（公元一二八六年），世祖命程鉅夫到江南訪賢，徵得文士多人，趙孟頫名列首選。

在用儒家學説以輔政治的同時，也全面恢復麻痹人民的宗教，像佛教、道教、回教、基督教等，單是佛教寺院已有四萬二千多區，僧尼二十餘萬人。在哲學思想上，仍然承襲宋代程朱理學的説教，元初理學家姚樞、竇默、許衡等都入仕元朝，宣講理學及儒家經典，一些儒家、道家、佛家的哲學觀念，也程度不同地滲透到當時的文學藝術作品之中。

在文藝領域中，繼宋詞之後出現了元曲，這是在宋、金雜劇基礎上，適應元代經濟恢復後城市工商業的繁榮而發展起來的新曲種。不少元曲作品反映了當時的社會矛盾，有很高的現實性，故居於元代文學藝術中的突出位置。號稱元代詩詞四大家的虞集、楊載、范梈、

揭傒斯，大部分又是書法家，詩詞受江湖詩人的影響，其成就並不突出。無論詩詞和書法，都追求復古模擬的道路。歐陽玄說：「我元延以來，彌文日盛，京師諸公，咸宗魏晉唐，一去金宋季世之弊。」他的評論，可以說代表了當時文藝思想上的主要傾向，其論點具有普遍性。

在文藝思想上，只要追溯一下中國的文藝批評史，可以看到，藝術上一直有兩種傾向並存，一種傾向是追求尚古，一種傾向則是追求創意。在尚古與創意兩方面力求統一的王羲之，他一方面認爲「鍾張信爲絕倫，其餘不足存」，一方面又把自己「比之鍾張當抗行」。面南朝虞龢的《論書表》和唐代孫過庭的《書譜·自序》，在持論上比較通達，但他們都認爲「古質而今姸」，是書法發展的常理。到了宋代的趙構，尚古的態度比較明傾，他對於宋代的李、蔡、蘇、黃、米、薛各大家，都有微詞，甚至認爲「本朝士人自國初至今，殊乏以字畫名世者，縱有不過一二數，誠非有唐之比。」（趙構《翰墨誌》）這種尚古的理論，到了元代，似乎更加佔據了主流。如元代大書法家鮮于樞在《論書帖》中評論到唐代的草書家時，就認爲張旭顛逸，懷素有古意，而說到宋人，則批評「至山谷而大壞，不可復理。」虞集《道園學古錄》評論宋代書法自蔡君謨以上還保存着古意，到了蘇軾和黃庭堅，魏晉的古法就一點沒有了。其後又如明代方孝孺批評的「宋之季年，書學掃地蕩盡。」此論之流行，且能持續元明兩個朝代，並非說明宋人的書法成就不高，恰恰證明了元明的論書觀點是以復古尊帖爲依據

的。

實際上，書法歷史的繼承性，是無法割斷的。從元初諸家看來，無不或多或少地受到宋代書家的啓迪和影響，如元初大臣耶律楚材，書風即深受山谷之影響；趙孟頫不僅深受趙構書風的感染，且對蘇黄也很崇拜，稱「東坡如老羆當道，百獸畏服。」稱黄庭堅書「如高人勝士，望之令人敬嘆。」他的晚年作品《至治元年疏》，波磔之間，完全是來自黄書的用筆。甚至像宋徽宗的「瘦金書」他也非常讚賞，「所謂瘦金體，天骨遒美，逸趣藹然」。（《題宋徽宗明皇訓子圖卷》）清代的馮班在他的《鈍吟書要》中提出「結字，晉人用理，唐人用法，宋人用意。」元代以後的書法，他就未予置評。參照他的看法，試作一續評，或曰元人用古，明人用帖，清人用碑也未嘗不可。

元代的書法尚古，不止於書法家，而是得到各儒帝王的支持。元世祖雖非書法家，但很重視書法，他命令太子裕宗，向指定的名儒學習，臨寫的大字，珍藏於東觀。後來的英宗、文宗、順帝等，都喜愛書法。文宗皇帝的書法學習晉人，順帝的太子愛猷識理達臘，書學虞世南。特別是天曆初年，元文宗圖帖睦爾，非常喜愛翰墨，建立了奎章閣，由學士虞集撰寫了《奎章閣記》，蒐藏天下法書名畫，設立鑒定的專職，識別作品的真贋，收羅了很多文學侍從之臣，如虞集、康里巎、柯九思等人。張雨曾作詩讚揚當時的情景，「侍書愛題博士畫，日日退朝書滿床」，一時重現了類似唐太宗在大臣中提倡書法那樣的盛況。

元初的一些大書法家，仕元之前，已都有相當的書法根柢了。趙孟頫被徵仕元的時間是公元一二八七年，在此之前，他已充分臨摹了高宗趙構的作品，買到了《淳化閣帖》，使他具備了學習古帖的條件，仕元時他已三十四歲。他與另一大書家鄧文原爲好友，鄧於公元一二九〇年應徵爲杭州路儒學正，時已三十二歲。另兩個書法家鮮于樞和馮子振，年齡略小於趙孟頫。虞集讚揚他們說：「大德、延祐之間，善書者必歸巴西、漁陽、吳興。」即是指的鄧文原、鮮于樞、趙孟頫三人而言，可稱爲元初三大家，而作爲影響一世的大書家，應該首推趙孟頫。

趙孟頫（公元一二五四年——一三二二年）字子昂，號松雪道人，宋太祖之子秦王德芳的後裔，太祖第十世孫，浙江吳興人。宋時出任過真州司户參軍的小官，遭逢事變，閑居故里。御史程鉅夫奉詔徵訪江南賢士時，趙孟頫被遴選入京，一時頗得元世祖賞識。爲了緩和民族矛盾，元代統治者給予這位趙宋宗室出身的知識分子以較高地位，他升至翰林學士承旨，榮禄大夫知制誥，官居一品，推恩三代，可謂烜赫一時，可惜都是一些虛銜，實際上也不過是個文學藝術方面的顧問而已。他却從這個悠閑的官位中贏得了時間，用於書畫詩詞的創作。

趙孟頫自五歲起開始學書，用功極勤，年長時臨智永的《千字文》，據說要寫够五百紙，一天達到一萬字，所下功夫是相當驚人的。他自述說：「自童時今，至於白首，得意處或至

終夜不寢。」（見《式古堂書畫滙考·書考》）關於趙孟頫的師承，論者所見不一。《清江文集》記趙孟頫少年時是從黃山谷入手的，後才改師鍾繇；明代宋濂說他先學宋高宗，中間學鍾王，最後學李北海；曾隨趙孟頫學過書法的柳貫則說他早期喜臨《智永千字文》，還提到趙孟頫可以嫻熟地寫顏、柳、徐、李各體，經與原蹟對照皆能彷彿。把他的楷書與魏碑《高歸彥造像記》相比較，筆迹也很近似。可見趙書並非專主一家，他最傾心致力的，是王羲之的《聖教序》與《蘭亭》、《十七帖》，後又參習李北海，折衷而自成「趙書」一家之體。

趙書成就最高的是行書與楷書，傳世之名作有《湖州妙嚴寺記》、《膽巴碑》、《仇彥中碑》、《仇鍔墓誌銘》、《御服碑》等。日本東京博物館藏有《玄妙觀重修三門記》墨蹟原本，文中有「爰壬辰之紀歲」，「曾幾何時，悉更其舊」等句，可知此碑當書於公元一二九二年之後，是趙孟頫四十餘歲時的作品。趙氏五十歲以前的作品，流傳下來的較有代表性的是《洛神賦》數本，一爲公元一二九九年爲俞子甲書者，孟頫時年四十六歲；一爲公元一三〇〇年爲盛逸民所書者（現藏天津市藝術博物館）卷尾自記年月爲大德四年，趙孟頫時年四十七歲，筆姿婉麗，當時即受到何心山的讚嘆，雖非臨本，但寫法力追大令十三行，此外還有張天雨跋延祐六年（公元一三一九年）的真蹟本。（商務印書館曾有影印本）公元一二九八年，還寫了《雪賦》曾刻入《戲鴻堂帖》中。《膽巴碑》寫於延祐三年（公元一三一六年），爲趙六十三歲書，用筆較前老健；《仇鍔墓誌銘》，碑文爲柳貫所撰，寫於公元一三一九年，清吳榮光認爲

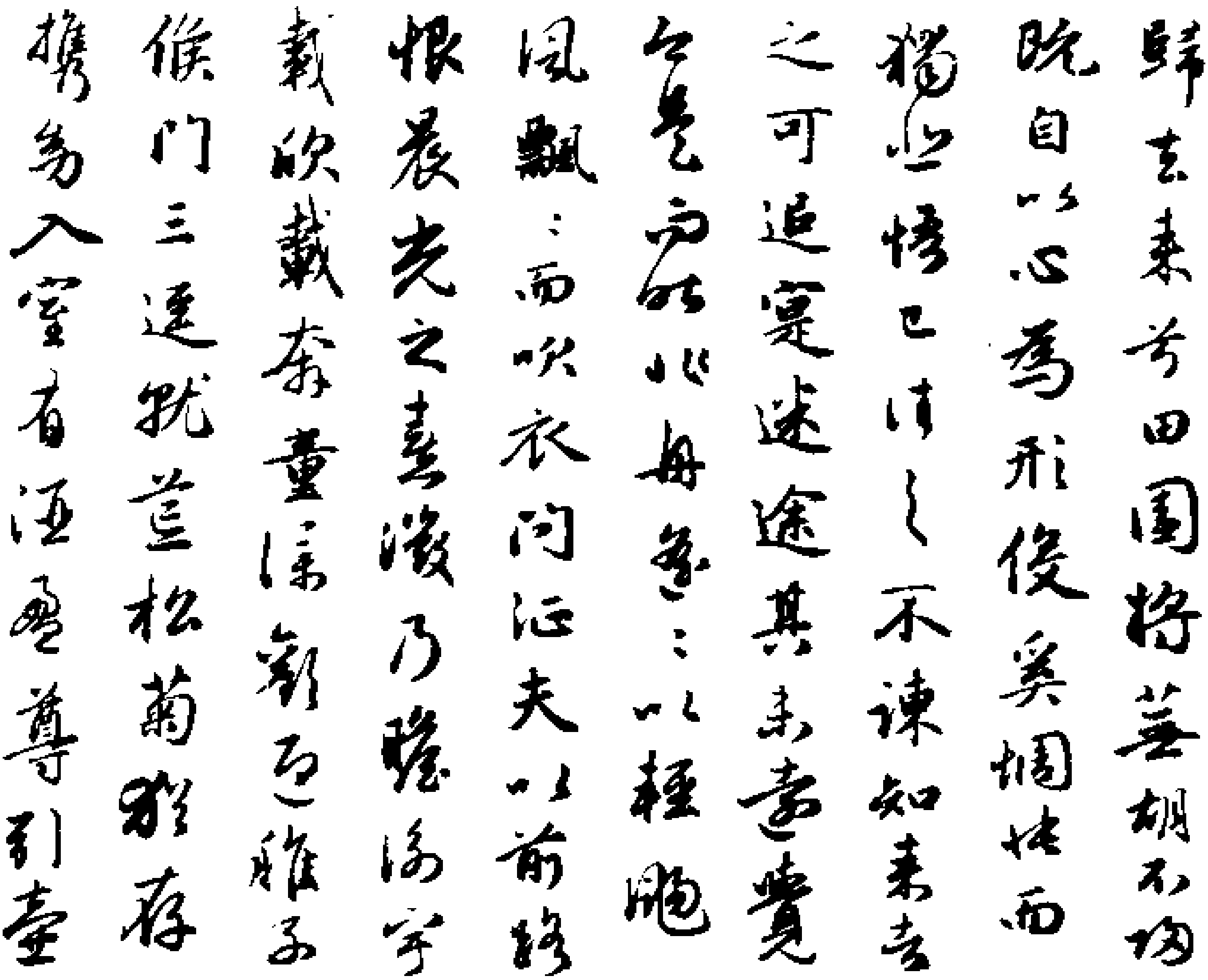
天地闔闢運乎鴻樞
而乾坤為之戶日月
出入經乎黃道而卯
酉為之門是故建設
琳宮摹寫玄象外則
周垣之聯屬靈星之

元　趙孟頫　玄妙觀重修三門記

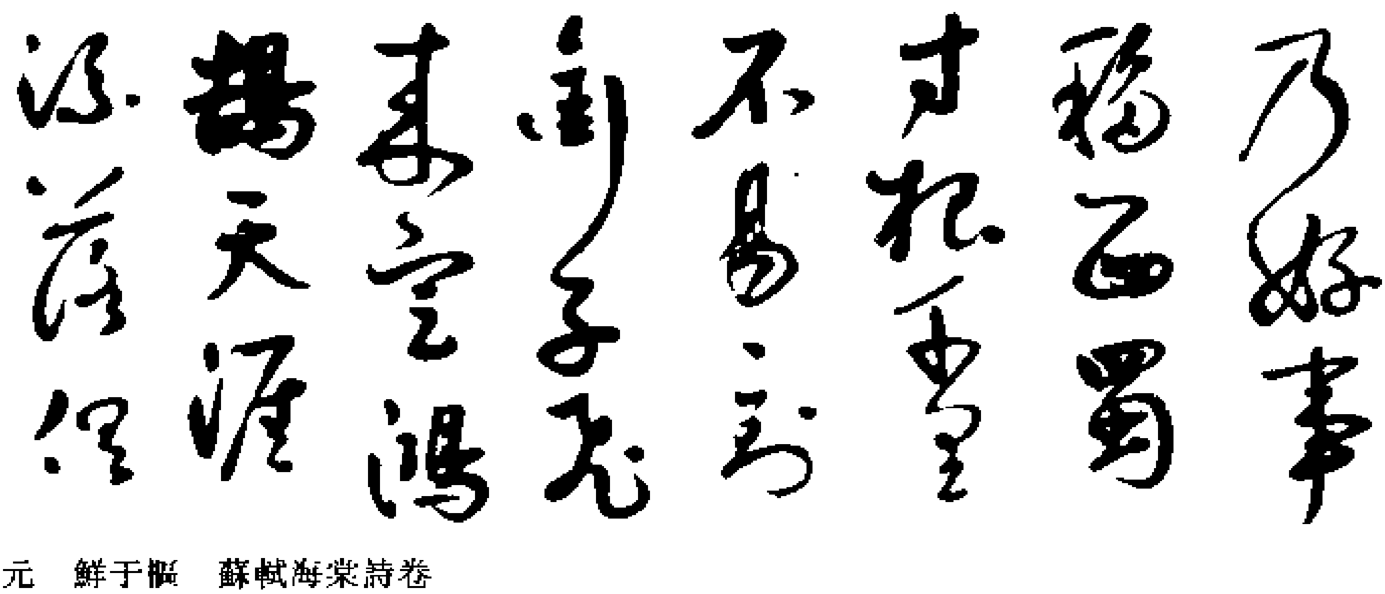
這是孟頫晚年吸收李北海和柳公權以復的面目。《至治元年疏》，筆勢雄放更近於北海，但捺脚斜拂之處仍隱露山谷法，可見有人說他學李學黃，亦非出於無因。孟頫這卷疏文寫於公元一三二一年，較之寫於公元一三一〇年的《蘭亭十三跋》，那樣完全規橅右軍的書風，已有很大變化，這年他已經羸弱患病，第二年也就與世長辭了。

在元代復古尊帖的風氣中，趙孟頫起着帶頭作用。在摹古方面，他的篆法《石鼓》、《詛楚》，隸法梁鵠、鍾繇，行草取法羲、獻，可看到他振興古法四體的抱負。他在書法史上，有兩大建樹最爲明顯。一是振興章草。晉代今草大行，之後繼寫章草的逐漸減少，王世貞曾說：「晉論章草自二王後，僅一蕭子雲。」章草的復興雖不能歸功一人，但趙寫得多，影響面大則是事實。在趙的影響下，一時元代書家如鄧文原、鮮于樞、康里巎、方從義、俞和等人，都愛寫章草，形成了一個章草的復興期，一直延續到明代。二是振興小楷書，在這方面，趙比宋人下過更大的力氣。趙書小楷師法《黃庭經》、《樂毅論》，董其昌則認爲他學唐人鍾紹京的《靈飛經》。孟頫本人也很看重自家小楷書，自詡爲「歐褚以下不足論」。代表作品有《閑邪公家傳》、《道德經》、《靈寶經》、《度人經》等。此外還有他臨寫王羲之的《黃庭經》、《樂毅論》等傳世小楷名作。

趙孟頫的書法理論，散見於他所作的題跋中。概括其論點，主要是法古人，重用筆，重工勤。在評論前人時，持論中正，很少像米芾、董其昌那樣，肯議菲薄前人。他論及用筆的



元　趙孟頫　歸去來辭卷



元　鮮于樞　蘇軾海棠詩卷

重要，「學書在玩味古人法帖，悉知其用筆之意，乃爲有益。」又說，「蓋結字因時相傳，用筆千古不易。」（見《定武蘭亭跋》）他在論及工勤才能達到書寫的準確性時說「惟精惟一，允執厥中者，書之道也。一毫之過，同於不及。安得天下之精一於中者，而與之語書哉！」（《式古堂書畫滙考》）他的這些見解也指導了他畢生的書法實踐。

趙孟頫的整個家族，都擅長書法。其兄趙景魯愛寫細字謹楷，夫人管仲姬，是自衛夫人後的一大女書家，兒子趙雍、趙奕以及外甥王蒙，外孫陶九成也多以書法名世。仁宗皇帝曾詔令把趙孟頫及夫人兒子的書法合裝起來，交秘書監收藏，並引以爲榮地說：「使後世知我朝一家父子、夫婦皆善書者。」孟頫精於書畫之外，還通曉音樂，考古鑒定，更長於文學詩詞，其博學多能，在中國歷史人物中是少見的。其流風遺韻，不只影響到明代的文徵明、董其昌，而且直到乾隆皇帝及清宮廷的不少書家，成爲經歷元明清三個朝代，上下五百多年，除了王羲之和顏真卿之外的第三個在中國書史上影響深遠的大家。

元初的另一書法名家是鮮于樞（公元一二五七年——一三〇二年）。鮮于樞書法初習金人張天錫，又習晉唐人行楷，小楷學鍾繇，草書學懷素，而集諸家之大成。蘇天爵記述其悟通筆法是看到兩個挽車看在泥沼中行進，因而悟得筆法之意象。他的執筆最有特點，使用獨特的回腕法，寫字強調膽力。從他《顏真卿書祭姪文稿》的後跋中，知其小楷似鍾王而雅有風神，從《透光古鏡歌》，可知其大楷的莊重具有唐人矩矱，從《論詩帖》及《與巡檢吾姪

札》，可知其草書體勢高古，近於《十七帖》。行書《大字詩贊》，雄渾縱肆，筆法極爲超卓。本書所選之《王安石雜詩卷》及《蘇軾海棠詩卷》可知其行書雖學於唐人，但能善於陶融元人之筆致。虞集稱許他的字，「翰墨比米薛而有餘，風流擬晉宋而無怍」。明代陸深對元代最推崇的書家，就是趙和鮮于二家，曾說：「元興作者有功，而以趙吳興、鮮于漁陽爲巨擘，終元之世，出入此兩家。」可見鮮于樞在當時已能與趙孟頫相伯仲。有人評論他與趙書之異同，說鮮于具有河朔之氣，如漁陽健兒，奇態橫發；而趙孟頫便像一位貴胄公子，風神清朗，各具藝術上的形象美。他與孟頫同時，共同切磋書理，或稱趙初學李北海，鮮于樞勸他改習王右軍。公元一二九一年，鮮于樞題讚趙孟頫寫的小楷《過秦論》，稱「子昂篆、隸、正、行、顛草，俱爲當代第一」。孟頫也讚揚「余與伯機同學草書，伯機過余遠甚」，又曾說：「因學之書，妙入神品，僕所不及。」（《石渠寶笈》）二人書札往還，或贈詩，或互爲題跋。鮮于死後五年，孟頫作《哀鮮于伯機》詩以事哀悼。（見《松雪齋文集》）據顧復《平生壯觀》所記，「趙文敏初學李北海書，伯機訶之，令其從右軍入手，遂臨摹《淳化閣帖》，自此大進。」這些都證明他們交誼之篤。

鮮于傳世作品有《張生帖》、《王安石雜詩卷》、《杜甫茅屋爲秋風所破歌》、《歸去來辭》、《漁父詞》、《韓愈石鼓歌》、《韓愈進學解》、《老子道德經》等。

元初與趙孟頫、鮮于樞鼎足而立的書家還有鄧文原。據《元史》所載，鄧爲一代廉吏，爲

官極有政聲，在巡訪江南期間，平反冤獄，爲百姓稱頌。政暇寫字，早學二王，後學李北海，工於正、行、草書，傳世作品有大德三年（公元一二九九年）所臨的《急就章》，筆姿近晉人索靖《月儀帖》，公元一三二二年寫成了《書清居院記》。他的書法筆勢流轉，飛翔自如，與趙孟頫曾同賞《定武蘭亭》於咸宜坊寓舍，《孫德彧道行碑》即爲鄧文原撰文，趙孟頫書寓，可見二人夙有翰墨往還。公元一三二四年，因病辭職歸里，再過四年而卒。馮子振的書法，本集所選《題展子虔遊春圖》，用筆剛健，偉巨奇拔，獨具風範。他還有一卷《居庸賦》傳世，行書四千餘字，一氣呵成，鐵畫懸針處似東坡《黃州寒食詩帖》，此卷在《書畫彙考》、《大觀録》、《墨緣彙觀》中都有著録，實爲一代之傑作。

由宋末到元初的幾位書家，學古功深，已基本上離開了宋四家的尚意之書風，由宋代書家的不過於執著於鍾王遺法，視古人的論書「徵引迂遠」（米芾語），不切實際而無益學者，或者以「天真爛漫是吾師」，轉變爲元代的恪守古法，認爲「昔人得古刻徵行，專心而學之，便可名世。」（見《蘭亭十三跋》）兩種學風，導致了兩種書風之追求。宋人也重視學古，但最後追求的是通脱、達觀而帶有個性，在不同程度上接受了佛家禪學的明心見性，而不過於執著於某家某法，從而看出一個時代産生一種書風之變異。這樣便出現了一種以治學嚴謹爲學風，其書風則以結構堅實，善於臨古爲基礎的元人書法，而由元初的幾位大家基本確立下來了。因此在年歲上小於元初諸家的一些書法家，也是沿着元初書法家的這一軌迹

以求發展的。

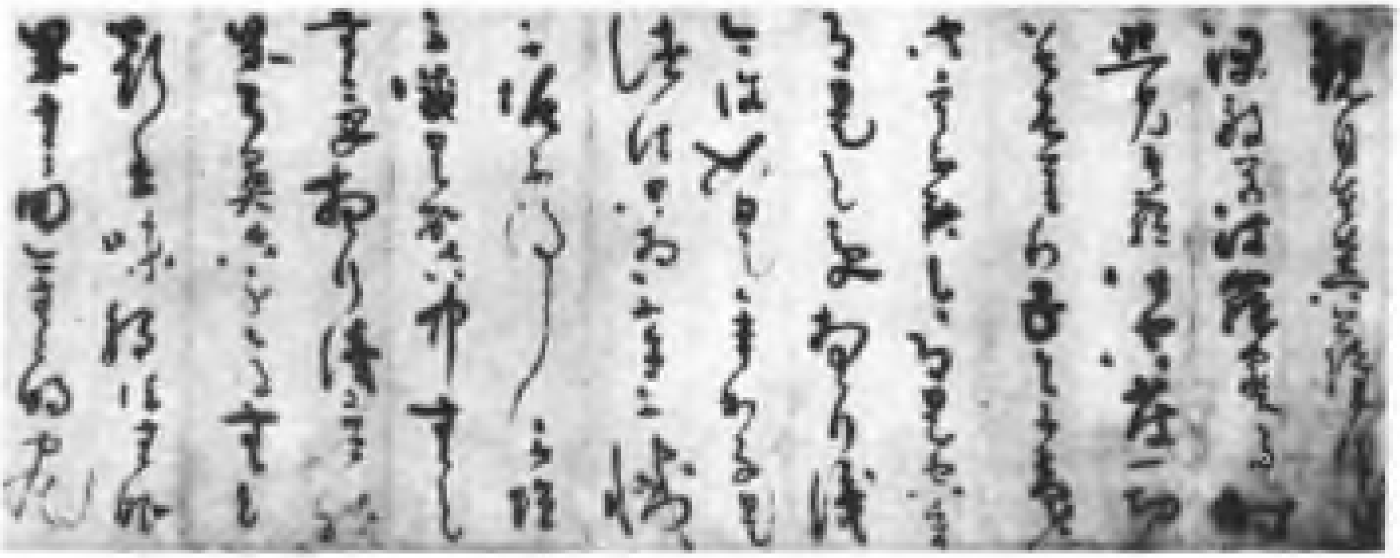
繼元初諸家之後而登上書壇的，有被後人稱爲邵庵先生的虞集，《元史》稱頌他是一個學問博洽而人品高尚的人物。《書史會要》評價他的書法，在真草篆隸方面，都有成就。他的作品《誅蚊賦》，賦文爲其六世祖虞雍所撰，虞集懷着慎終追遠之情，書寫下了此賦，詩間爲元統三年（公元一三三五年），時年六十四歲，卷爲行書，清朗蘊藉。楷書《何澄歸莊圖跋》與《題畫詩》，用筆端莊秀媚，似乎折衷楊凝式與蘇東坡。（河澄是金末元初的一位畫家，九十歲時畫成這一圖卷，趙孟頫等不少元代名家作了題跋。）《把菊軒詩》尤近於楊凝式的《韭花帖》。《不及人閑帖》筆鋒流轉自如，有似王獻之的《鴨頭丸帖》，説明虞集摹古功力之深邃。

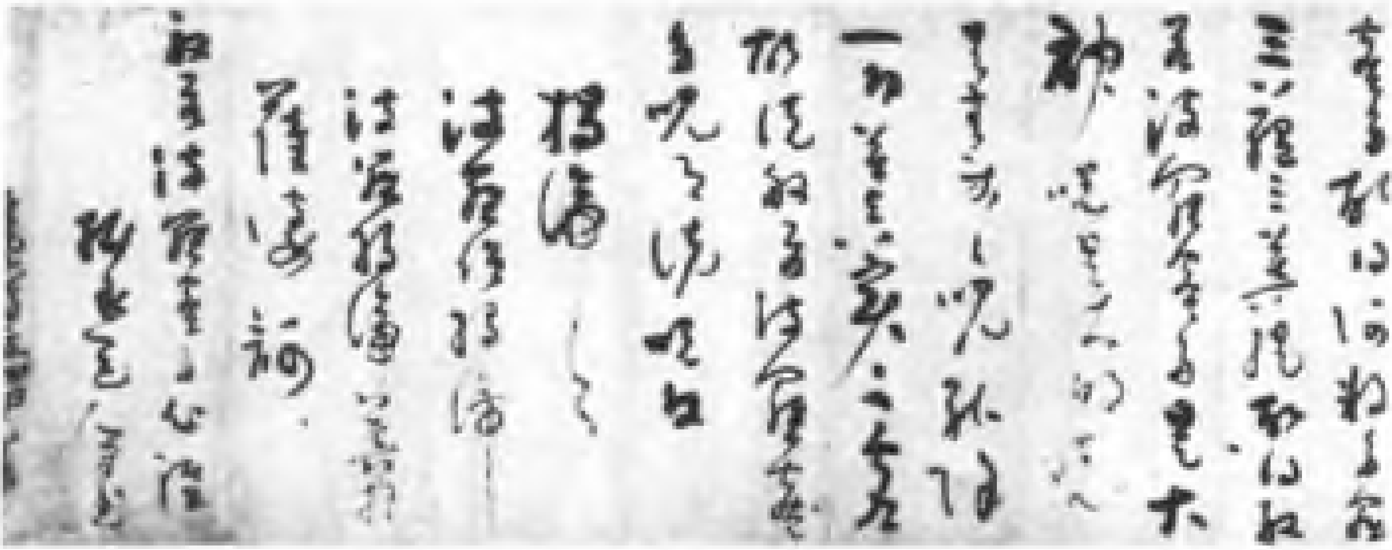
虞集與柯九思同爲奎章閣的侍臣，在鑒定古書帖的真贋上，虞集十分佩服柯九思的識見不凡。皇帝賞賜柯九思的書畫，常見到虞集的題字。當文宗皇帝在閣內觀賞書畫時，他二人也常侍從在側，所以也可稱之爲宮廷書法家。與他們同時的書家楊傒斯，也是經程鉅夫的推薦出任翰林國史館編修官的，文宗親授他爲奎章閣學士，詔修遼、金、宋三史，是歷史學家，又是書法家。他與趙孟頫合作，常是揭傒斯撰文，趙孟頫書寫，這樣的碑記有多種，《寰宇訪碑録》記有《龍興寺長明燈記》、《大覺寺長明碑記》等。同時人歐陽玄評價「傒斯楷法精健閑雅，行書尤工」。後人評他寫的《千字文》正直端楷，如刀畫玉一樣。平生提倡以學

問好、心術正爲納士用人之本。元代四大畫家之一的吳鎮，除以繪畫見長外，行草的師法頗不一般，他學唐代的兩位書僧——懷素和㬙光，古狼別有書卷之氣。方外道士張雨，行書初學題孟頫，後得《茅山碑》而改體，有人把趙、張二家相比，稱孟頫學李北海得豪故雍容之態，張雨得神跋清遒之意。現從他《跋康里巎李白古風詩》看，實已脫去趙書蹊後之外了。他的題跋多用小楷，清雋拔俗，於孟頫、倪瓚之外別立新意。他寫於公元一三三五年的《絕頂新秋詩》峻厲有力。傳說他向孟頫請教書法，孟頫授以《雲麾將軍碑》，遂使書藝大進。

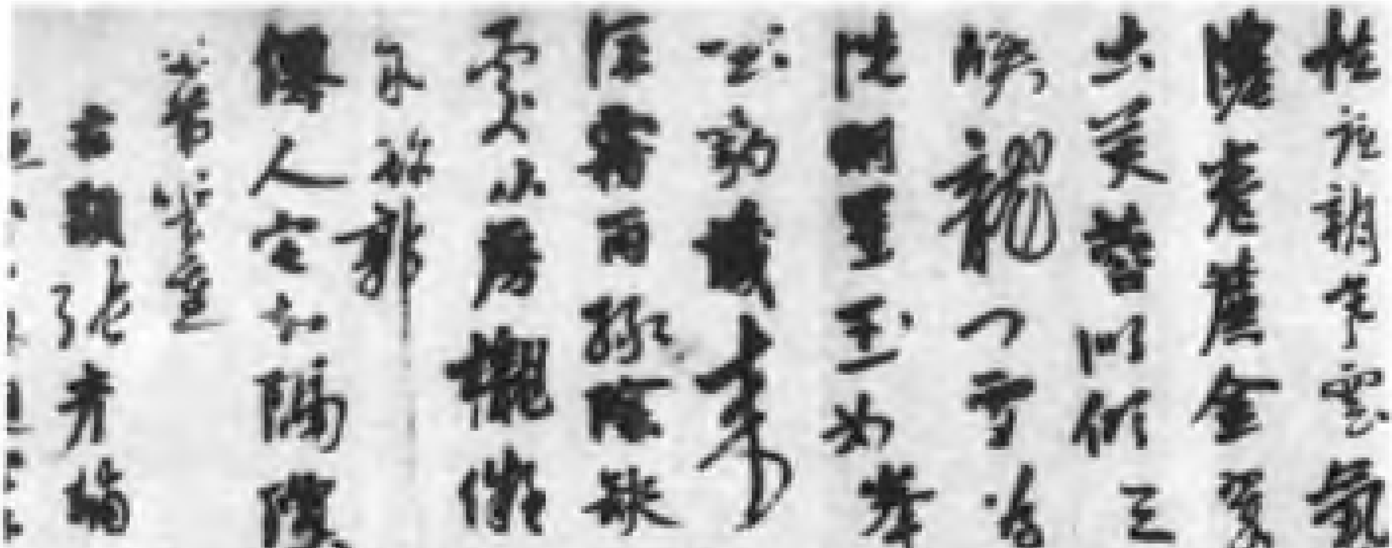
備受文宗提拔的鑒書博士柯九思，專精於楷書，學唐代歐陽詢父子，用筆緊峭動拔，結體嚴謹無間，書法之外，兼擅畫竹，尤精於鑒定。流博下來的書法作品有《讀誅蚊賦詩》、《獨孤僧本蘭亭序跋》、《老人星賦》等。他與倪瓚頗有交往，但二人書風各有不同。

元代中期以後，江南農民起義迭起，還有爭奪帝位的內亂，不得不屢更帝神。到了公元一三三四年，河北正定人民的起義，已經迫近到元大都的附近了。這時期的文宗等皇帝，雖然也還在以書畫粉飾太平，到了順帝時，許多書家已感到惶惶不安，像楊維楨的字，人評他「點劃狼藉，有亂世氣」，並不能因此理解爲對楊書的貶詞，而是曲折地道出了楊維楨的書法反映出動蘭難安的時代感。甚至連拔畫史盛讚的倪瓚，有人說他「忽散其資給親故」，自已却遨遊江湖去了，其說也不見得盡確，很可能是既迫於宮府的「督輸官租」，又懾於農民戰爭的爆發，只好「斂裳宵遁」了。一部分宮廷內部的書法侍臣，雖然還在那裏仍以書畫點





元　吳鎮　心經卷



元　張雨　題畫詩卷

綴昇平，而許多失意的書法家，在擾攘不安的歲月中，只好以書法作爲排遣寄託，慢慢地離開柯九思那種恭謹的書法樣式，情調上轉向於野逸，如吳鎮與倪瓚；又一部分人趨向於曠誕，像楊維楨與康里子山。與元初書風相比，有了不少變化。

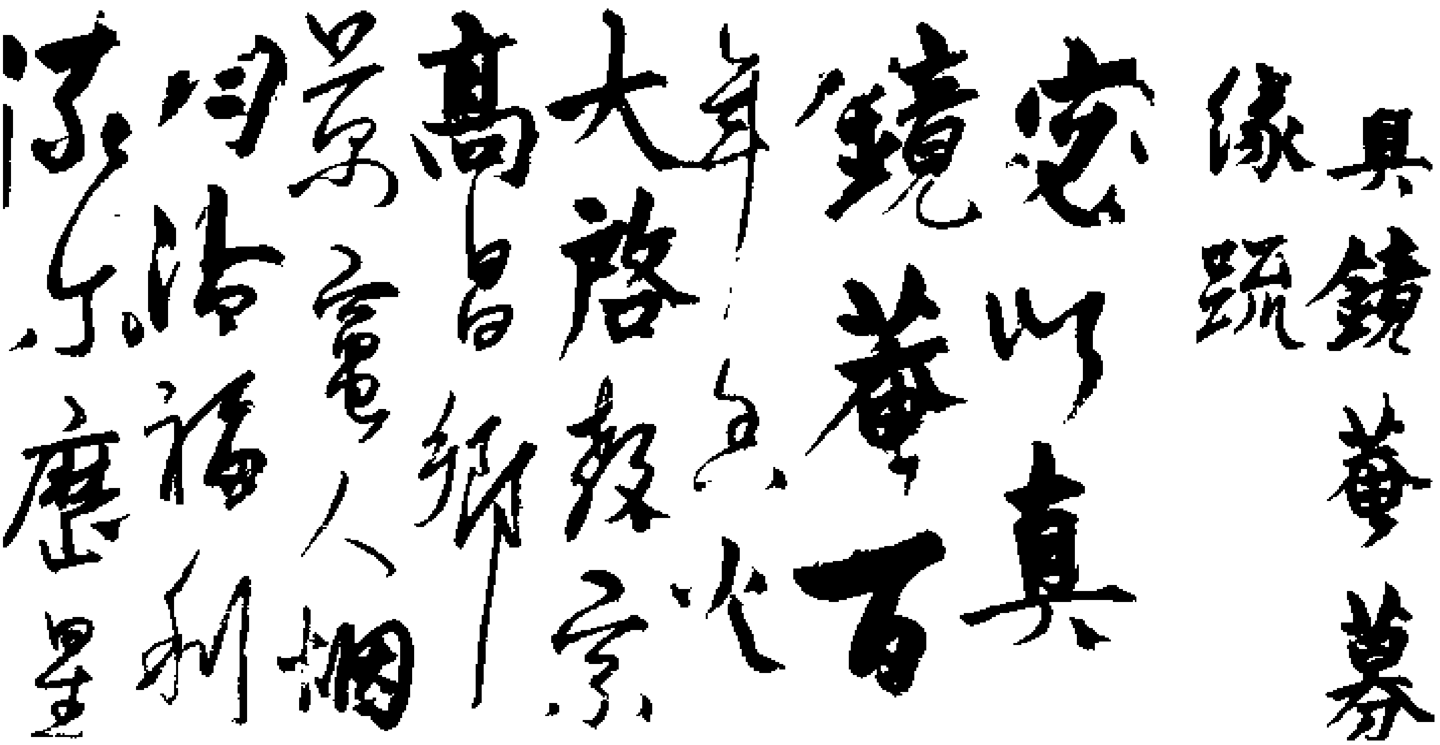
康里巎（舊稱巙巙）字子山，其先爲色目人，與兄回回同是元代有名的書家，幼年時在皇家圖書館受過漢文化的充分教養，後來做過文宗和順宗的老師，對漢蒙文化之交流，起過推動作用。他本人操行端正，做過幾任大官，諫止皇帝廢除奎章閣和科舉制度。

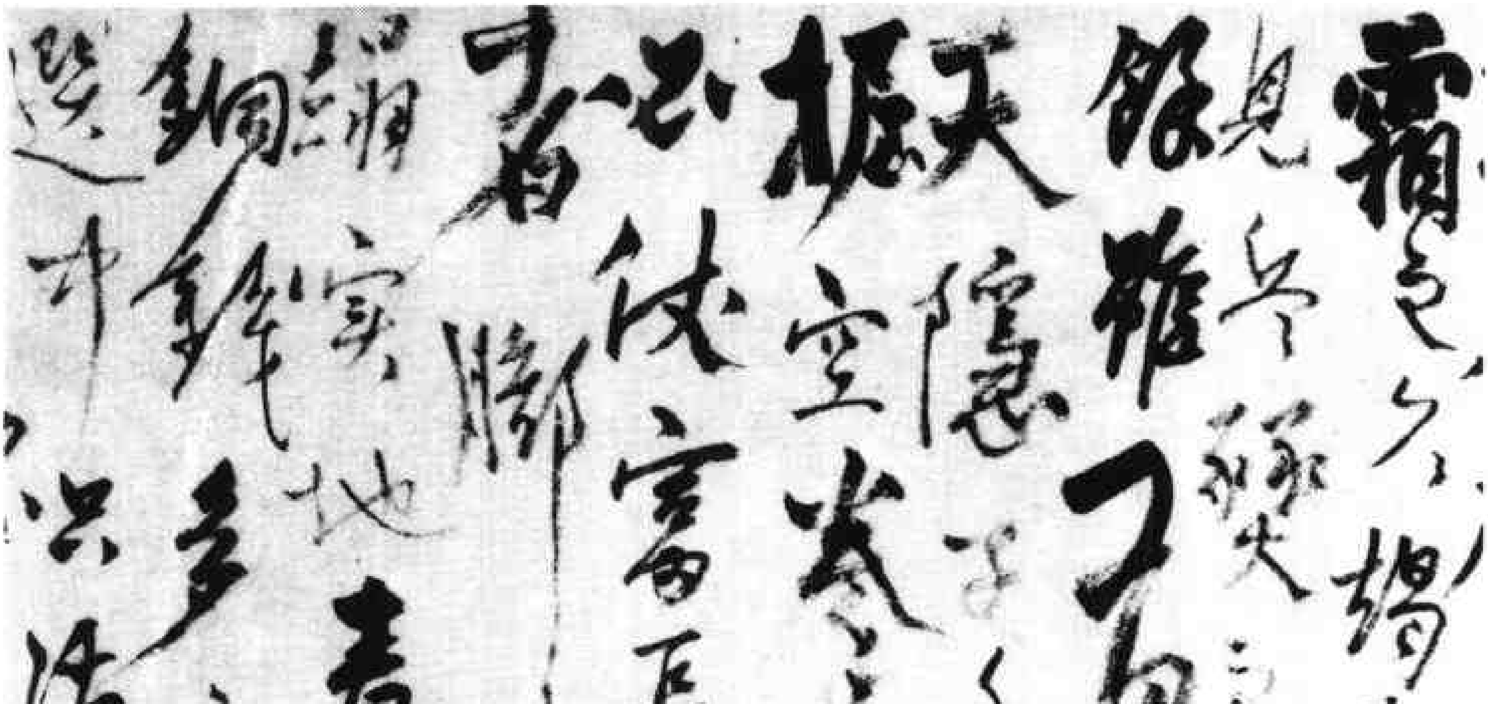
子山之書法，在元代後期有較大的影響。據《書史會要》記載，他的正書學虞世南，行草學鍾王，也有人說他學王獻之和米芾，現從其傳世作品看來，其寫法約有三種類型，一種以《秋夜感懷賦》爲一類，寫法特點是行筆使轉承接，近於王獻之的《中秋帖》、《地黃湯帖》，是嚴守晉人之風範；一種是以《李白詩卷》爲一類，寫法源於史游、皇象的章草法而稍變其體，形成雜有今草和章草兩種草法意味的書體，雖仍保持字字獨立，但字中筆鋒綿連，使傳縱橫之處，不同於古代的章草（這種書風，在元代頗有代表性，康里巎之外，楊維楨、鄧文原也有這種寫法）；第三種類型以元統三年（公元一三三五年）所書《唐人六絕句》爲一類，這樣寫法，用筆似米芾的挺健瀟脫，它與趙孟頫的《烟江疊嶂圖詩卷》、饒介的《贈僧幻住詩》、鮮于樞的《王安石雜詩卷》等是一致的。這一類型的用筆，在元代的行書中很有其代表性。對比趙、巎二家之風格，趙氏結字娟秀勻整，確有南人婉媚之書風，而巎書如大刀砍陣，用筆

豪放不拘，但後人也有「結字少疏」之微詞。康里巎傳世之作品，尚有《致彥中賢友札》、《述筆法卷》、《漁父詞草書册》、《歸去來辭》、《臨十七帖》等。

元末任翰林學士承旨，元亡後仕明爲翰林侍講學士的危素，長於楷法，以智永、虞世南爲典則。《陳氏方寸樓記》可見其書法風範，題《何澄歸莊圖跋》，書法爲秀整一路，當時名人及寺觀碑碣，多請危素書丹，後因受譴和州憂憤而卒。危素的書法，能在趙書之外，自闢蹊徑，因此受到世人的重視。

楊維楨，字廉夫，號鐵笛道人，其父爲督其成材，築講書樓於鐵崖山中，因此爲號。晚值元末兵亂，浪迹浙西山水，僑居松江，放浪形骸，與陸居仁、錢惟善波稱爲元末「三高士」。書法亦放縱不羈，筆陣曠達開闊。他學有根基，道法漢晉，取資索靖的草書，從他寫的《張氏通波阡表》看，他能從行書中變通章草。《周上卿墓誌銘》，刻意樓仿歐陽通的《道因法師碑》，爲楊書小字中的精品。在元代書家中，他是享壽較高的一人，終年七十五歲。寫《周上卿基誌銘》的時間是至正十四年（公元一三五四年），時年五十八歲，寫《張氏通波阡表》的時間在至正二十五年（公元一三六五年），寫《壺月軒記》時，已經是進人明代的洪武二年（公元一三六九年），經過一番亂離之後，典寫《周上卿墓誌銘》的端整風致大有不同。行書《城南詩卷》尤其險絕，帶有不少斜欹錯落的狂態，獨具其不同於元代一般書風的新面目。「三高士」中的陸居仁，從傳世作品《跋鮮于樞行書詩贊》及其草書帖蹟看來，也很恣碑不拘。另一位





元　楊維楨　真鏡菴募緣疏卷

高士錢惟善，所書《對雨詩》行筆率落，反映出元代書風的另一個側面。

元代大畫家倪瓚，專喜收藏書畫秘籍，珍藏於清閟閣。他的書法務專不務博，小楷從分隸入手，前人分析其書法，可能是遠師晉代的楊羲和徐邁兩位少爲人知的書家，筆意多參晉人寫經。倪瓚的書法與繪畫，不同於趙孟頫的流美圓活之體，而具有荒率野逸的「倪迂」特色，他所繼承的也是至宋元漸成絕響的經係書體。他一生沒有出仕，在變亂多事的公元一三三四年，他散去資財，泛舟於五湖三泖之間了。與倪瓚同時的畫家郭畀，書學趙體，曾



元　倪瓚　淡室詩

寫《大學衍義》進獻宮廷，所書《客杭日記》爲書學研究提供了資料。元末其他書家還有饒介和俞和，饒介在張士誠起兵據吳時，被聘爲參知政事，長於草書，師懷素與康里巎，明代的書法家宋克、宋昌裔並出他的門下。本書選入他的《贈僧幻住詩》一篇，爲其至正二十五年（公元一三六五年）所書。評者稱他草書瓌詭逸群。俞和精研篆隸，本書選入他的《篆隸千字文冊》。行書學於趙孟頫，當時人稱趙孟頫與俞和，堪比晉時的大小王。

漢族文化與少數民族文化充分交流融會，可以看作爲元代書法的特色之一。其中有遼金書法家耶律楚材，蒙古族的英宗和文宗皇帝，色目人的康里巎，共同參與當時的翰苑墨林活動，推動書法的發展，可以說，元代的書法歷史，是各族書法家與人民共同寫成的。元代的統治者，爲鞏固其統治而講求文治，崇尚翰墨，設置奎章閣，在相對安定的政治局面下，書法家有了研究探討古代法帖的條件，在書法的學風上，形成講求堅實的功底，使歷史上冷落已久的章草和小楷書，又重新昌盛起來。

綜觀元代的書法，較集中於行草，能寫篆隸的書法家有趙孟頫、吾丘衍、吳叡、周伯琦、范梈等人。趙孟頫和俞和，都有各體雜寫的千字文，但並非他們的當行，頗感博而不專。元代篆書造詣功深的，當推吾丘衍，他精於《小學》，學李斯、陽冰篆法，使用玉箸篆人印，使印學面目一新。元代四大詩家之一的范梈，長於隸書，孟頫曾稱讚：「范德機漢隸，我固當避之。」（《揭文安公全集》）

元代的書法論著最著名的有鄭杓的《衍極》二卷，陳繹曾的《翰林要訣》。鄭著炫示溥學，陳著切中實際，盛熙明著《書法考》八卷，李溥光著有《雪庵字要》，解釋字法結構，蘇霖著《書法鈎玄》四卷，班維志著《字學新書》一卷，吾丘衍著《周秦刻石音釋》、《學古續》，於元代的文字學、書寫技法方面，都有所推進。

元代書風中的另一特點，是出現了更多書法與題畫的結合。從魏晉南北朝起，開始出現像《女史箴圖》中的題詞形式，但還不太普遍，經過宋代文人畫風之影響，到了元代就更爲發展，從而固定下中國文人畫風中的詩書畫一體的形式。元代畫家中更多的人兼長於寫字，趙孟頫、柯九思、郭畀以及元季四大畫家，也都是書畫兼長。同時，以書法入畫法的觀點比前也更爲增强，趙孟頫的「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通」（自題《疏林秀石圖》）等書法入畫的理論和實踐，對明清文人畫的發展有深遠影響。元代的許多優秀書法作品，大量地保存在畫幅的題跋上，許多優秀的法書名畫，以其特有的裝裱形式，不僅保存了書畫原作的本身，而且也保存下來與其有國的一些文字題跋，這也是我們研究古代書法的珍貴資料。

元代所形成的書風，對明代持續其形響。明代初期的宋克和宋廣雖受法於俞和，面從宋克所臨《急就章》來看，其純美悅人之處，仍是從元人趙、鄧二家中學來，像宋克所寫的《杜甫壯遊詩》，似受元人康里子山的章今雜揉書風之影響。再到明代中與時期的祝允

明、文徵明和王寵，以至種爲北邢南董的邢個和董其昌，他們受元人行書之啓示，或繼承趙書之持重，或繼承楊維楨之狂縱，如果説元代之尚古影響了明代，那麽明代的尊帖之風氣，似乎更盛於元代。明代的著名叢帖刻本，不下五十餘種。這是元代尚古尊帖之風的一個發展，爲衆多的學者創進了便利的學習條件。但從元明書家之學風對比面言，元人似更重視全面學古的功力，面不是像清人吴榮光以禪學評論董其昌的書法那樣「有頓悟而無漸條」。可見元人那種「自重時今，至於白首」而「精一於中」的學書精神，在博學多識的基礎上，形成了有元一個時代的書家和書風，並進就了那麽多的書壇巨匠，則不是無因的了。

在文藝發展的進程中，經常伴隨着繼承與革新、保守與創造等方面的鬥争。但也還有另外一種特殊的情况，這也是歷史上經常出理的一種現象——即借重「復古」以糾正某一種流行起來的時弊。如唐代文學家韓愈曾經發動過的「古文運動」，保進了唐宋散文的發展，元代則借重復古，糾正宋代的輕視正書，而便正書、小楷書、章革重新得到了振興。這一書法上的歷史功績，實在應該歸於有元一代的書法家，而不應一概以其尚古尊帖而加以漠視。正確地處理繼承、發展、創新的關係，是我們的一個要不斷進行探討的課題。

一九八五年三月

帖學鼎盛期的明代書法

劉九庵

公元一三六八年，朱元璋在南京即皇帝位，建立了統一的明王朝，中國的書法藝術隨之也便進入了明代的發展時期。

一

明代書法是繼宋、元帖學書法的又一發展階段。

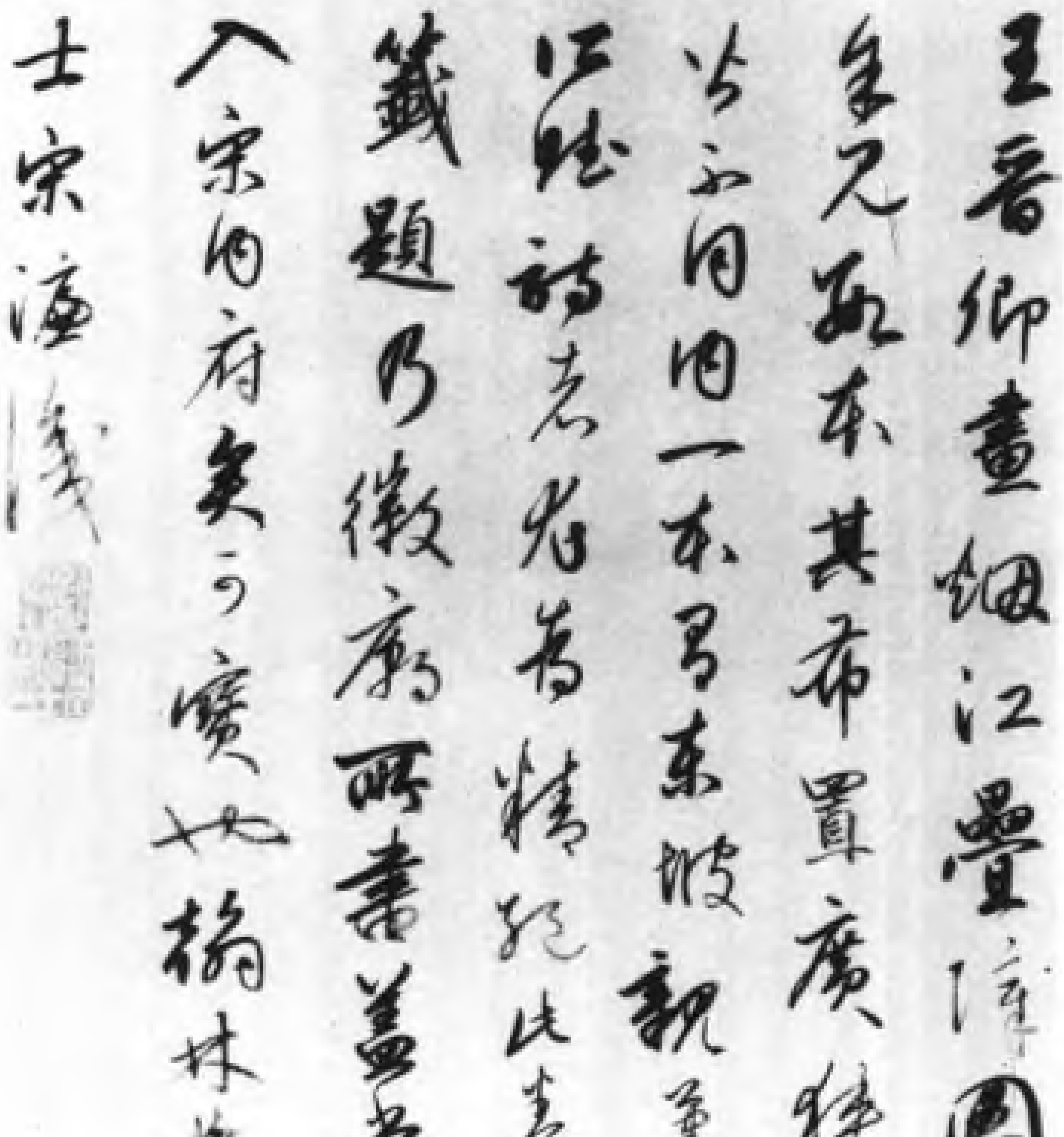
勒石爲帖，自弘文館《十七帖》始；古今人爲叢帖，自《淳化閣帖》始。清康有爲《康藝舟雙楫》云：「晉人之書流傳曰帖，其真蹟至明猶有存者，故宋、元、明人之爲帖學宜也。」

唐太宗李世民命弘文館搨書人摹搨王羲之《十七帖》，只是帖學書法的萌始；宋太宗趙光義命王著編次摹刻《淳化閣法帖》，歐陽修又予以闡發帖學書法所欲表現的藝術內蘊，那才是帖學書法的真正確立。自茲以後，帖學書法興起，成爲宋、元兩代書法的主流，而明則

沿其體勢，集其大成，更演爲鼎盛之局面。

明代歷朝的皇帝和外藩諸王，大都愛好書法，因此叢帖彙刻之風，尤勝於往昔。明代第一部有影響的刻帖，是周憲王有燉於永樂十四年（公元一四一六年）刻的大型叢帖《東書堂帖》。該帖主要摹刻《淳化閣法帖》，參以《秘閣續帖》，並增人宋、元人書，集爲十卷。繼之，晉靖王朱奇源爲世子時，於弘治九年（公元一四九六年）輯刻《寶賢堂集古法帖》十二卷，所收古今法帖較《東書堂帖》更爲豐富。取《淳化》、《絳帖》、《大觀》、《寶晉》諸帖，並當時以書著名者不下十數家。由是，《寶資堂集古法帖》成爲明代第二部有名的叢帖。刻帖需耗費鉅資，因此這種大型叢帖大都出於附庸風雅的帝王之家。且他們的特殊地位反其刻帖之摹，必然地會影響到當時書法的發展。但這種影響，遠不遠唐、宋帝王的提倡之力，只是起一推波助瀾作用。且也可以說，兩藩刻帖之摹，未嘗不是當時帖學大行的一種反映。帖學大行的最主要特徵，是帖學書法在社會上的廣泛普及。正如馬宗霍所說：「帖學大行，故明人類能行草，即不知名者，亦有可觀。簡牘之美，幾越唐、宋。」僅《佩文齊書畫譜》一書所載書法家，即有一五三二名之多，超過了書學盛行的唐代，更遑論宋、元了。

明代書法雖然承沿了宋、元帖學之路，但並未故步自封，而能在晉、唐、宋、元的帖學基礎上集其大成。或以爲明代書法有食古不化的傾向，這是不全面的。這種看法在明代就不一致，例如同爲明代書法大家的祝允明、董其昌二人，即持有不同的見解。祝允明的反對仿



明　宋濂　王詵　烟江疊嶂圖跋

古就是「奴書」的離點。他提出：「沿晉遊唐，守而勿失。」而董其昌則認爲：「師法捨短，亦如書家以肖似古人不能變體爲奴書也。」這種似乎對立的矛盾，實質上只不過是「入帖」與「出帖」的不同强調而已。明代書家恰恰是在這種似乎對立的矛盾之中，加深了對古法帖的體悟。如董其昌說：「大慧禪師論參禪云：譬如有人具萬萬資，吾皆籍没盡，更與索債。」又說：「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目、手足、頭面，而當觀其舉止、笑語、精神流露處。莊子所謂目擊而道存者也。」這種形、神之說，似甚入理，實亦難免執之一偏。書法藝術本來就是「形之楮墨，性情各異」的形象性藝術，儘管不是表現客觀具象的藝術，在廣博取法前人法帖時，不可能離開書法的形、意，或形、神，或形與情性之開互爲表裏的對應關係的剖析與處理。如果說在晉唐時，甚至在宋、元之際，尚需用一種文學性的描繪語言來揣麼、意會，那麼明人則試圖用更加明確的語言予以說明，並且各自把已有的認識運用到藝術創作中來。這就是說，帖學書法發展到明代，變得更加理性了。許多書法家在創作時不是不期而然，而是儘可能地做到然之於心、應之於手。其結果，不僅集晉、唐、宋、元帖學書法之大成，而且能自覺或不自覺地反映出時代的特徵，和鮮明地突出了書者的個性，造成了明代書法的分明階段性和個性的典型化。總之，明代書法的這些演變特點，其特殊於前代之處，既在於其「尚態」，能够非常嫻熟地運用書法藝術形式進行創作，又在於其理性化，知其然而又知其所以然，從而把帖學書法的發展、提高與普及，比較完善地結合起來了。

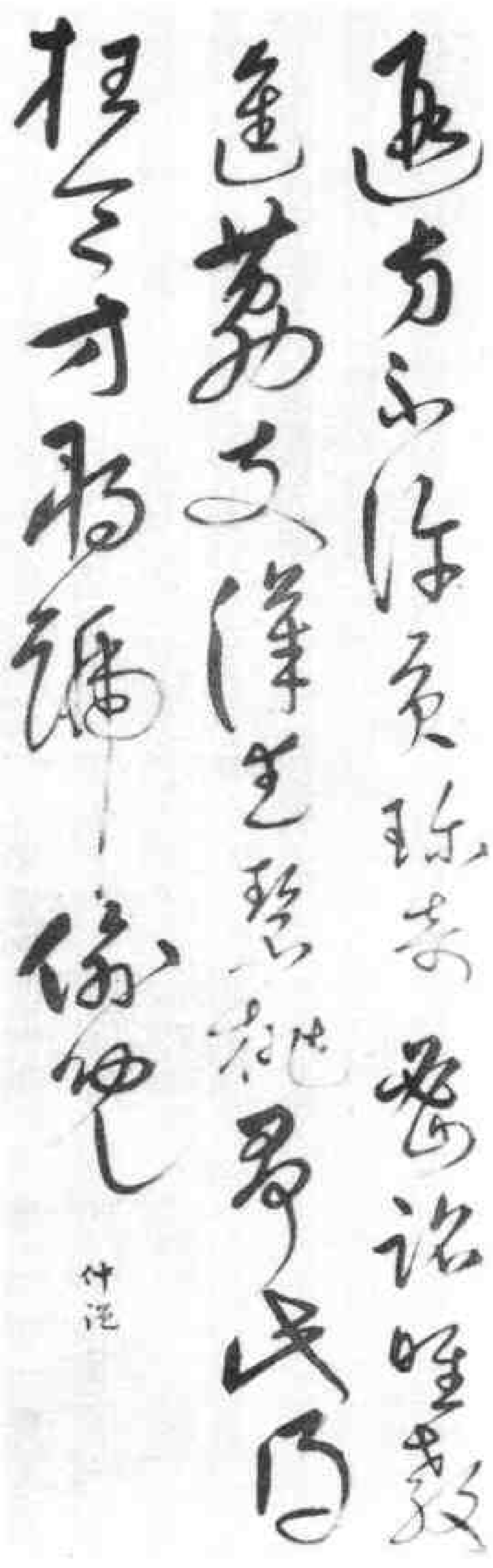
二

明代初期的書法，以「三宋」(宋克、宋璲、宋廣)和「二沈」(沈度、沈粲)爲代表。「三宋」是由元入明，主要活動在洪武年間的著名書家；「二沈」是盛行於永樂、宣德年間的台閣書法的代表人物。他們的作品，體現了明初書法發展的大勢和主要的藝術表現形態。

宋克是明初第一位著名書家。他善長真、行、草、章草諸體，尤以章草擅名於時。他的楷書師法鍾繇，行草學王羲之，章草則專習吴皇象的《急就篇》。他的作品，以草書和章草書多於行、楷書，亦時爲四體書，是一位標準的帖學書法家。宋克寫豹章草書《急就章》，世傳有三本。故宫博物院所藏宋克《急就章》卷後周鼎跋稱：「有臨與不臨之分。臨者全，不臨者或前後段各半而止，或起中段，隨意所至多不全，若臨摹則不能不自書全」。周鼎所云臨與不臨之分，還未能揭示出另一情況：就章草書本體而論，亦有近真、近行、近小草、近大草之分。因爲章草書本是隸草的規範化書體，但草兼衆法，端謹則近真，逸則近行，縱則如草。如《皇象急就草》近真，《出師頌》近行，《月儀帖》、《豹奴帖》等近小草。宋克所書三本《急就章》，亦可分之爲不同的三種形體：全文卷類真書，前段册類楷行，後段卷類小草，此乃同一體的變化。而最大的變化，是他變古章草的扁方字形爲長方體勢，變圓厚古拙的用

筆爲挺拔瘦勁的筆劃。體長增修美，而且雋秀雄健。他的小楷書、行草書也都有這些特點。尤其在行草書中，如《七言絶句》、《雨來得書帖》，他還有意識地把章草書的波勢運用進去，表現出一種健美的形態。這一書風，對明代中前期書壇頗有影響。

宋璲，善長篆、隸、真、草書，其小篆之工，被譽爲明朝第一。書法作品傳世絶少，小楷僅有《跋周朗杜秋圖》卷，草書有《敬覆帖》，是致友人的一通信札。此外在《停雲館帖》中，還刻有他的一通行草尺牘，但書法遠不及此。他的書法除繼承家學外，兼受元代康里巎巎的影響。這些可以從其父宋濂所書小楷《虞世南摹蘭亭序帖跋》和康里巎巎書法中得到消息。其小楷端謹婉麗，風姿嫻美。行草書結體修長，筆劃瘦勁，善於在迅疾的運筆中結勢，發展了康里的氏筆法的遺意。同時，也不時地采用章草書筆法的波磔，以增强健美之姿。



明　宋克　七言絶句

宋廣與宋克、宋璲有所不同。這是一位專擅行草書的書法家。傳世作品只有草書一體。《風入松詞》和《李白月下獨酌詩》，爲其代表作。他的草書學張旭、懷素，尤受懷素的影響。這可以從其《臨懷素自叙帖》卷中得到佐證。該卷書於洪武十七年（公元一三八四年）。《自叙帖》臨者不少，但尚未有似宋廣所臨兼得懷素草書形神這樣的作品。其用筆縱横奔放，如走龍蛇，真可謂達到了從心所欲而不逾矩之境。世以「旭肥素瘦」區别張旭、懷素的不同風貌，宋廣筆法多取瘦勁，長於結勢。昔人評宋廣書法，體兼晉、唐，其實這是非常籠統的評價。又前人書評每詬其書乏古意。斥其聯筆不斷，就是因其取法懷素，未能上追魏晉之故。當然，這也是囿於帖學書法所見，本不必如此厚非。

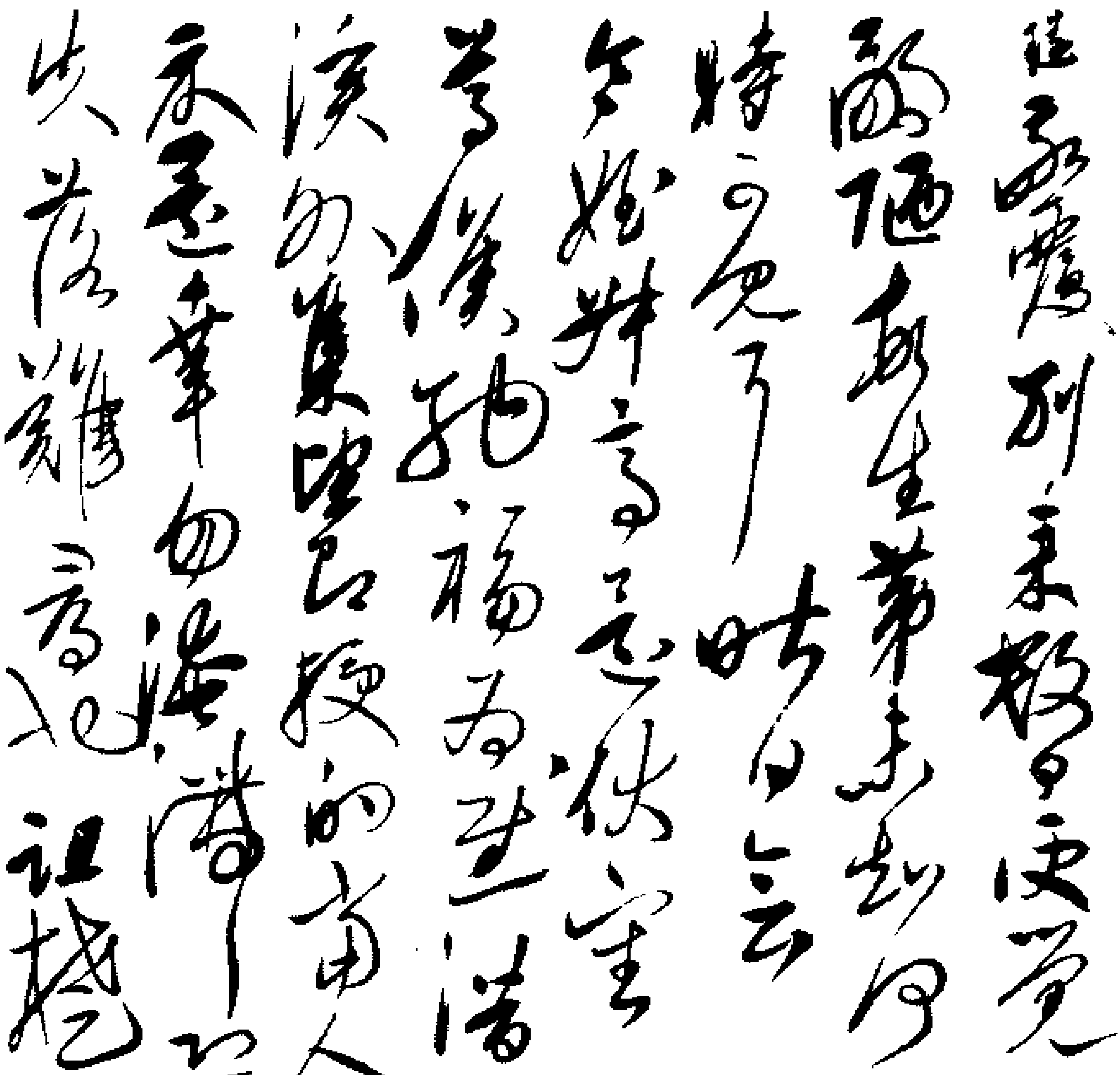
綜觀「三宋」書法，雖然他們取法不同，擅長也不同，但都有嫻熟的書技和健美俊爽的風姿。現在的一些書法史中，許多人認爲明初書法乃至有明一代都深受趙孟頫的影響，這不完全符合實際情况。如「三宋」書法，基本上没有什麽趙書的逾意。朱元璋喜歡宋璲的字，以爲：「小宋字劃遒媚，如美女簪花。」此筆劃嫻熟、遒媚嫻美一類富於裝飾性趣味，正是「三宋」書法的藝術特點。上有所好，下必投之，因此「三宋」書法產生了較大的影響，其中尤以宋克爲著。同時與「三宋」齊名的陳璧，以文學知名，尤善篆、隸、真、行、草諸體書。小楷有《露下天高秋氣清聯句詩》頁，師法虞世南，楷中寓行，隸書《嚴光祠堂記》卷，以唐隸樸厚筆法書之，草書代表作《陶詩》軸，與《臨張旭秋深帖》，以瘦勁流暢的筆法，深得張旭、懷素

之遺格，書風近於宋廣，而異於宋克。此由於師法不同，致使表現的意趣不同。

台閣體是中國書法史上的一種特殊現象。其產生的直接原因，是當時詔求四方善書士寫外制，又詔簡其尤善者，於翰林寫內制。於是，一大批善書者被徵入宮，如沈度、沈粲、滕用亨、陳登、朱孔易等人。他們的主要職責是繕寫誥勅、詔命、玉牒、册寶，以及宮殿的匾額、城坊等。據記載，朱孔易因書大善殿匾額爲皇帝所欣賞，即日被授予中書舍人一職。次日皇帝又下命令，凡書寫內制者皆授中書舍人，共遣授中書舍人二十八人。《佩文齋書畫譜》記載：中書舍人在洪武年間有十餘人，永樂一朝驟增爲三、四十人。當時善書者徵用之多、書法要求之嚴，莫過於《永樂大典》的編修與繕寫。該書要求書寫體格極嚴，方能面目如一。正因如此，由洪武至永樂，書法藝術發生了顯著的變化，産生了書法史上前所未有的臺閣體和臺閣體書法家。

沈度，永樂時以善書選爲翰林典籍。擅篆、隸、真、行書，風格婉麗，深受成祖朱棣的喜愛，被稱說："我朝王羲之。"擢爲中書舍人、侍講學士。凡金版玉册，用之朝廷，藏秘府、頒屬國，必命之書。沈度的書法代表作有楷書《敬齋箴》、《送李愿歸盤谷序》、《不自棄說》、楷隸《四箴》卷、行書《詩札》卷等。這種婉麗端莊之式，雍容雅度之風，係從虞世南的楷書中來。沈度即保持着虞書端正秀美的字體和遒勁圓潤的筆劃。他的隸書是唐、宋以來的風貌；行書用筆健勁，書姿遒媚，亦自成家。子沈藻，善楷、行、草書。其代表作楷書《橘頌》，書法端莊，

文何时与观[illegible]五浅之真
[illegible]去不熟[illegible]时的
道而从一有之如
取[illegible]可
惜之刁而之一而孙
!
得来一一书言一此理
置
三月廿日晨



明　文徵明　七言詩四首

敬齋箴

正其衣冠尊其瞻視潛心
以居對越上帝足容必重
手容必恭擇地而蹈折旋
蟻封出門如賓承事如祭
戰戰競競罔敢或易守口
如缾防意如城洞洞屬屬
無敢或輕不東以西不南
以北當事而存靡它其適
弗貳以二弗參以三惟心

惟一萬變是監從事於斯
是曰持敬動靜無違表裏
交正須臾有間私欲萬端
不火而熱不氷而寒毫釐
有差天壤易處三綱既淪
九法亦斁於乎小子念哉
敬哉墨卿司戒敢告靈臺
永樂十六年仲冬至日
翰林學士雲間沈度書

明　沈度　敬齋箴

頗具父風。

沈粲，沈度弟。永樂時因善書，自翰林待詔遷中書舍人，擢侍讀學士，升大理少卿。與沈度時號「大小學士」。善楷、行、草書，尤以草書擅名一時。代表作品有《應制詩》和草書《千字文》卷等。《明史·文苑傳》稱：「度書以婉麗勝，粲書以遒逸勝。」草書《千字文》卷，筆勢遒勁，隨字形婉轉，用章草筆意，寓篆籀遺意。陸深《陸儼山集》說：「國初書法，吾松嘗甲天下，大抵皆源流於宋仲温（克）、陳文東（璧）。」此於沈粲草法中可以得見。較之前代草書，其結體比之智永奔放已多，方之懷素狂態似少。蓋書法在心，達筆在手，雖摹倣古人，而自出性靈。

永樂間衆多善書大臣中，可推解縉爲第一人，他善楷、行、草書。其楷書有《金剛經》册，楷法臨取《黄庭經》，用筆婉麗端雅，其得朱棣喜愛。草書作品有《唐詩》册、《遊七星巖詩》、《自書詩》卷等。草法張旭、懷素，下筆圓滑純熟。其姪解禎期，亦以善書名，明仁宗朱高熾召爲中書舍人，書法疏雋，不失家傳。與解縉同朝的胡儼的行書《題洪崖山房圖》，書法風貌妍媚華貴，洵出自羲、獻之垂緒。解（縉）、胡（儼）後，獨步當世的曾棨，其書也是如此風貌。明朝的署書大字與篆、隸二體也非常發達，有洪武時的詹希元、宋璲等及永樂時的朱孔易、陳登、滕用亨等。一般署書楷字多取顏、柳法，篆書宗李斯、李陽冰，隸書得漢隸遺意。他們的作品多見於書畫引首，成篇者較少。

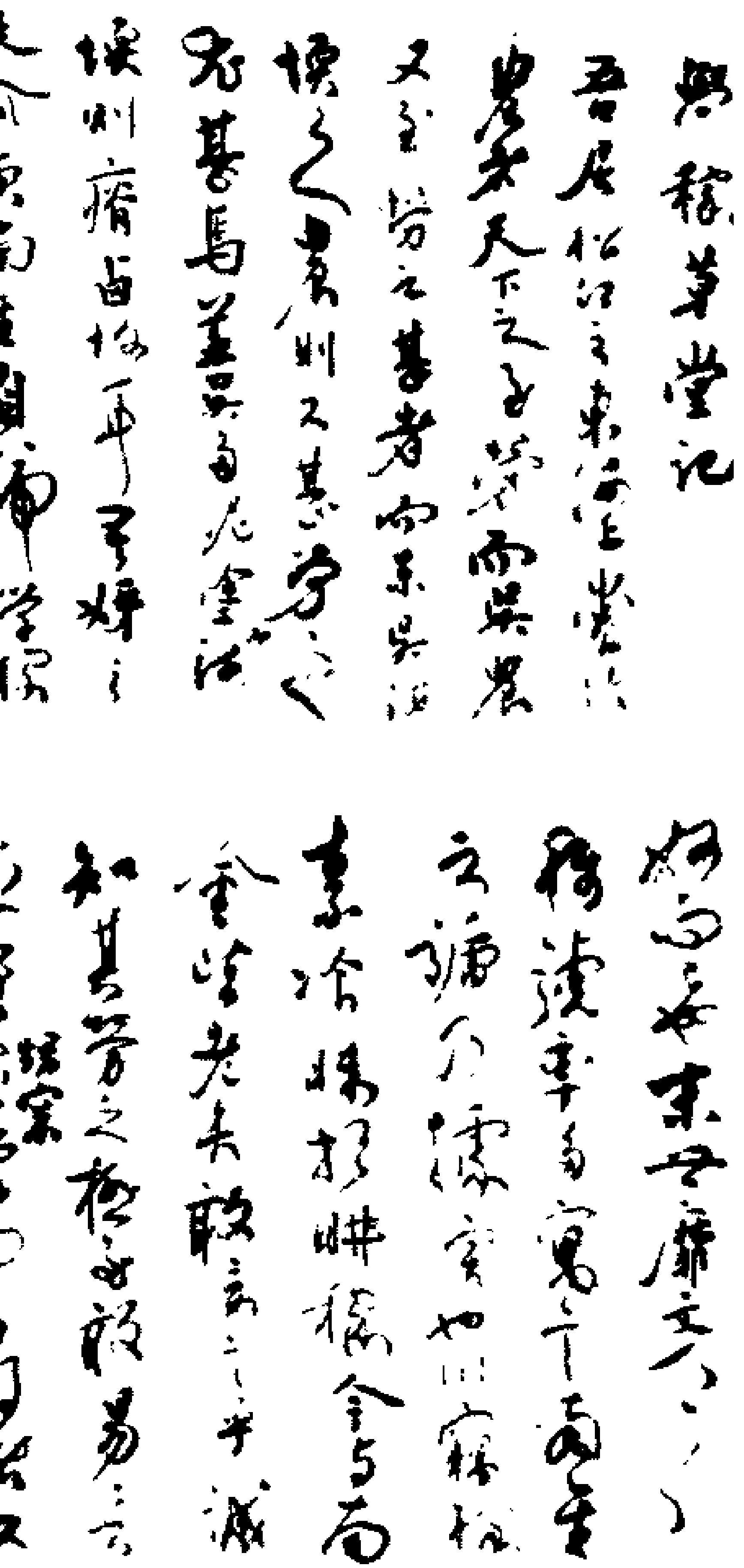
台閣體書法，對有才華的書法家來說，是一種無形的束縛，它有悖於帖學書法抒發情性的需要。但另一方面，正由於統治者的需要與提倡，使帖學書法的發展獲得極大的外在力量，促成了明代書法的繁盛。故可以說，明初書法的發展，是統治者的干預、提倡之下的一種特殊變化。當這種干預日漸削弱時，書法藝術也隨之發生了鉅大變化——進入了明代中期的發展階段。

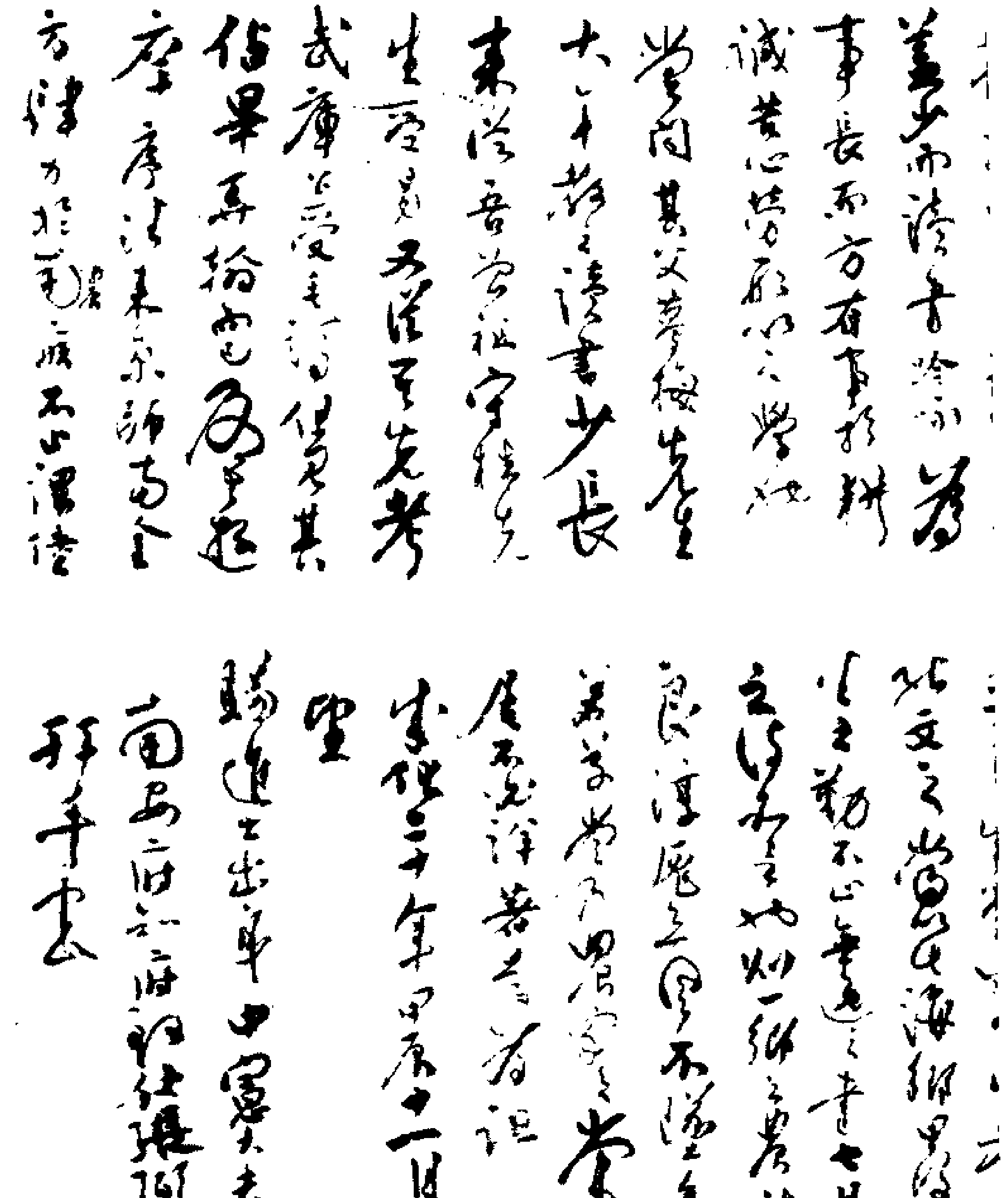
三

從成化、弘治時期開始，明代書法的發展發生了新的變化：其一，臺閣體書法隨着明王朝統治者的腐敗與朝政的日弛，已無復昔日之雍容遒麗的風規，而表現爲板刻僵化，喪失了藝術生命力。其二，無論朝野，書法家們普遍地意欲擺脱臺閣體的束縛。因此，帖學書法復歸舊途——即宗法魏晉法帖，以暢神適意、抒發個人情感爲目的的書風，重新又抬頭於明中期盛行的文人書法之中。由於明前期的臺閣體書法盛行了近百年，不可能變化於朝夕，因此又必然會有一段較長時間的摸索、實踐的醞釀過程，才可能產生完全異於臺閣體書法的新風貌。由此，明代中期書法的演變和發展，可以分爲兩個階段：即成化、弘治時期的過渡階段，和正德、嘉靖時期內以吴門書法爲主體的真正代表明代中期書法的又一書法

昌盛時期。

台閣體書法至成、弘時已經衰微。姜立綱，是一位以台閣體專門家稱於世的殿軍人物。《書史會要》說立綱善楷書，清勁方正，中書科寫制誥悉宗之，時號「姜字」。其存世作品有楷書「七言律詩」頁、《聖主得賢臣頌》冊、行書扇頁等。王世貞評其書云：「立綱小變二沈爲方整，就其體中，可謂工至，而不免俗累。」這就是說，台閣體書法已由遒媚雍雅的風格蛻變爲方整僵硬。至於行書，則僅表現爲「圓熟端勁」，即因圓熟而趨俗媚。所以，姜立綱只能以其工整謹嚴的楷書占書壇一席之地。此後，台閣體便連這樣的名家也沒有了。





明　張弼　學稼草堂記

當時的書壇發生的變化，我們可以從其現象來作一綜合分析。李東陽，官禮部尚書兼文淵閣大學士，加少傅兼太子太傅。善篆、隸、眞、行、草書，篆、隸書師秦篆、漢隸，楷法從顏眞卿脱出，工整穩健，自成一格。徐有貞，官兵部尚書，華蓋殿大學士，封武功伯。善行、草書。得懷素、米芾筆法，古雅雄健。吳寬，官禮部尚書，善楷、行書，師蘇軾、懷素，頗得蘇書形神。王鏊，官户部尚書，文淵閣大學士，善行、草書，宗法晉人，書法清勁灑脱。李應禎，官中書舍人，太僕少卿，爲人博古好學，善篆、隸、楷、行、草諸體書，筆法渾勁而富於變化之趣，殊別於臺閣體書法。沈周，一生不仕。長於書畫，書法涪翁，遒勁奇倔，爲文人中卓有影響者。時號「二張」的張弼、張駿，繼起於松江地區之華亭，工行、草，尤精狂草體。如張弼的草書《七言絶句》、張駿的《七言絶句》等作品。其草書疾如風雨，矯若龍蛇，欹如墮石，瘦如枯藤。他們二人是繼華亭陳壁之後，專師張旭、懷素的草書家。當然，所謂草書家，只是就其所長而言。嘗見張弼《學稼萱堂記》，引首大楷書四字，亦極雄健。陳獻章，明代著名理學家，人稱「白沙先生」，亦善書法。束茅代筆，時號「茅龍書」。書法健勁，多飛白，別構一觀。上列諸家，就其身份而言，他們或爲朝中權貴，或爲御用書家，或爲終身不仕文人，或爲聲名頗著的學者；就其籍貫而言，除李東陽爲湖南茶陵人，陳獻章爲廣東新會人外，多數爲吳（蘇州）人。也有後起的華亭書法家；就其書法淵源而言，由魏晉鍾、王而下，諸如顏真卿、張旭、懷素、蘇軾、黄庭堅、米芾等古代著名書家，無一不是他們臨池學習的對象。綜合

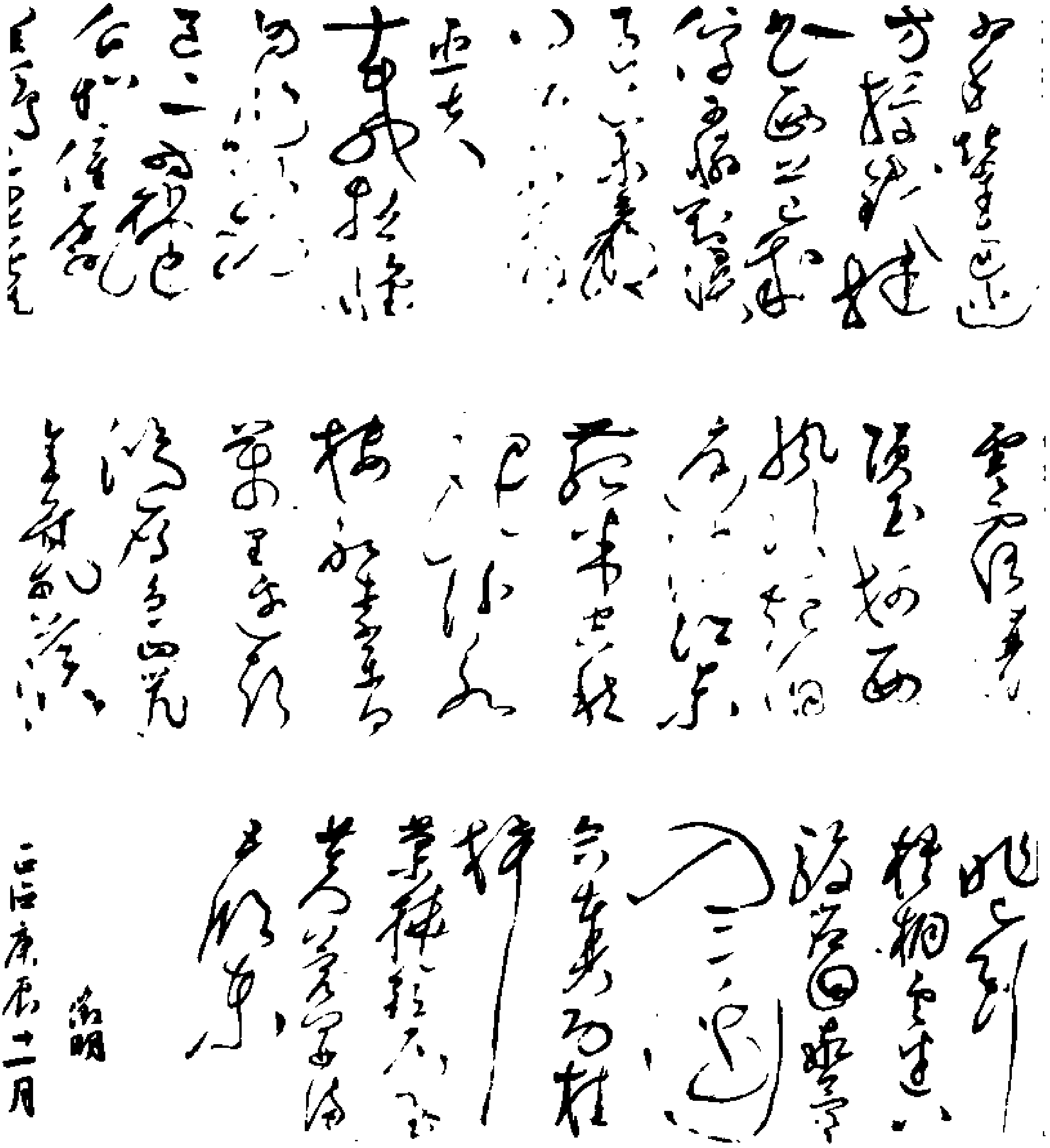
九月廿六日始會于石馬泉亭
二首
勝地芝蘭久華亭結構新
清泉分馬頰白石動魚鱗
玉瀉琴中韻花摇鏡裏春
還將濯纓意擬問釣
璜人
蒼靄環城下紅雲指海東
登巔臨遠眺搖蕙感回
風歸望激花分生澄欄
醉中故園千萬里秋色可
誰同　升菴楊慎

明　楊慎　石馬泉亭詩二首

上述，就不難看出成、弘時書壇發生的變化：一、他們不約而同地返回到古代書法藝術傳統中去，摸索、醞釀着一種即將興起的書法新風；二、原爲「二沈」興起的松江地區，曾形成爲一定的「雲閒字習」，此時遠不如蘇州一帶書法的繁盛，預示着書壇重心已移置於吳門；三、較之臺閣體書法，姜立綱被人卑視爲「趨時之吏手」，而權傾朝野一時的李東陽，既「以文章領袖縉紳」一代，又以其「如精金美玉」之書流播四裔，從者如流。其書見行、草書《雜詩》卷、《甘露寺詩》等。嘗見《夜窗言志詩》卷，乃李東陽集諸門弟子、暨其子兆先凡八人所作，其書或楷，或行，或草，極類東陽書，已形成對臺閣體書似變而未盡的新格。真正脫盡臺閣體的是學書四十年而悔悟不得古法的李應禎。他恰又是曾任中書舍人的原御用書者。他多閱古法，深諳三昧，其變化臺閣的行止，直接啓示了後來者。他的行楷書《觀大石聯句》册，爲所見李書佳作。册後文璧（徵明）長跋云：「予少以家庭子給事李公筆研頗久」，由此可見一斑。也就是說，成、弘時期，臺閣體書法已在漸變，呈現出一種不拘一格的豐富多彩的書壇局面。嗣後，一股新生的藝術力量脫穎而出，他力矯臺閣之弊，不僅重倡帖學書法本義，而且創出新風貌，湧現出佔據明代中期書壇主導地位的吳門書法，和號稱「吳門三家」的祝允明、文徵明、王寵。

明王世貞在《藝苑卮言》中說：「天下法書歸吾吳，而京兆允明爲最，文待詔徵明、王貢士寵次之。」首先，三家中祝允明以博覽書學稱著，自幼時即生長於充滿書學氣氛的環境

[illegible]



明　宋璲　敬覆帖

書《千字文、常清靜經》册，即采用米、趙二家書體，並自識云：「僕每見米、趙二公書，則又未嘗不臨文欣羨，乃援筆試步，亦略得形似耳。」祝氏臨米早於臨趙，臨趙書是六十歲以後的事。文徵明的書法也同樣是這種情況。文氏早年也是受教於李應禎。清錢泳《學書》中說：「前明如祝京兆、文衡山俱出自松翁」，是失察之論。而這種看法至今尚有影響。更甚者則以爲有明一代書法俱受趙書影響，則更屬誇大之辭。當然，明代宗趙者也不乏其人，如劉基、商輅、王謙、劉珏、金琮、陸深、唐寅、陳謙、詹僖等，學趙已達到形神肖似之境，但他們不是明代代表性大家。

祝氏又長於行、草書，尤以狂草書最顯本色，如《李白歌風臺》卷、《赤壁賦》卷等。其書揮毫落紙如行雲流水，沉着痛快，奇宕瀟灑，千變萬狀，舉動從人。如《書致元和札》，行筆流暢自如，置於宋人翰札中，亦不多讓。值得一提的是，在祝氏草書作品中，有不少僞作。而相當一批曾認爲祝氏真蹟的草書作品，則出自祝氏外孫吳應卯之手。

文徵明，初名壁，字徵明，後以字行，更字徵仲，號衡山居士。其以字行，始於正德八年癸酉（公元一五一三年）。其子文嘉撰其《行略》言：「公少拙於書，經刻意臨學，亦規模宋、元。既悟筆意，遂悉棄去，專法晋唐。小楷雖自《黄庭》、《樂毅》中來，而溫純精絶，虞、褚而下弗論也。隸書法鍾繇，獨步一世。」文氏善楷、行、草、隸諸體，然最爲人稱道的是他的小楷書，年九十時，猶作蠅頭書，人以爲仙。《真賞齋銘並序》，爲其八十八歲所書小楷，依然骨力

勁健，楷法不懈，此後至卒前，遺能書楷不輟，確是前所罕見的。綜觀文氏楷書作品，大多師法《樂毅論》、《黃庭經》等傳爲王羲之的楷法，形體端正方整，風格秀雅和勁。又有師唐歐陽詢的一種，如《歸去來辭》，結字偏長，挺動遒遺。世傳其楷書作品甚多，亦頗多偶作。

文徵明的行草書師《聖教序》、智永等，如《七言律詩四首》卷，筆法溫純精絕，秀雅健勁。一般來說，其行、草書自成熟後變化不大，而較早期的作品，還多少帶有徐有貞、李應禎書法遺意，晚年則愈勁健嫻熟。文氏也偶然作章草體，如《王履仁遊玄墓詩》卷後的識諸，彭年稱此卷能「措鍾、張於筆端，置羲、獻於指下」，也是說他能博賅書學，盡取古法。他的大字行、草書別構一體，專仿黃庭堅筆法。用筆舒展稍縱，筆劃含戰掣之愈。這也是如同祝氏晚年略參宋、元書法一樣，最後復追訪宋人書，故晚年時多作此體。如草書《七言律詩》卷，行筆迅疾飛動，頗具黃氏《李白憶舊遊詩》、《廉頗藺相如傳》卷等狂草風貌，在文氏草書爲少見的佳作。與祝氏不同的是，文徵明還是明代善隸字者之一。文嘉稱其賅法鍾繇，其實他的隸書也如沈度、徐蘭、姚綬等人一樣，多類魏晉以來的隸字，以楷字體勢立骨，又表現爲隸書特有的波磔筆劃，沒有太多的創造，不如其楷、行草有較高成就。

文衡山之後，當以王雅宜爲第一。健善長楷、行、草書。早年從師蔡羽，其後主要得力於王獻之、虞世南書法。王寵的書學不如祝允明、文徵明廣博，而專務晉唐風韻。他的小楷書，如《送陳子齡會試詩》，結字疏宕蕭散，似乎拙於點劃安排，卻又和諧而巧妙。運筆遒美

綜觀三家書法，他們之所以能够代表明代中期書壇的發展大勢，大約有如下幾方面：一、他們或直接、或間接地受到吳門前輩書束的影響，一開始就表現出力矯台閣體的努力。既是繼帖學書法的發展，也是爲從古代藝術傳統中吸取營養。二、嚴格來講，這是一種復古傾向。但三家書法的傾性性格表現得又是很鮮明的。祝氏書法不拘一格，爲人也縱逸不羈，故其書不僅面貌多變，而且以縱横散亂的狂草最能體現祝氏書法的特點。雖我們當常可以發現祝氏書法中的「病筆」，然而瑕不掩瑜，其精彩處也是他人難以企及的。文氏與祝氏大相徑庭，其書謹嚴，其爲人也檢束，故以法度勝。由於他自五十餘歲辭官後，怡於清淡生活，故其書饒有秀雅閑美之趣。「風儀玉立，舉止軒揭」的王寵，大有晉人遺風，其書則如邢侗所評：「疏拓秀媚，亭亭天拔。」三、當時的時代是：朝政日益腐敗，農民飽受兼併之苦，而城市經濟却繁榮起來。生活在蘇州地區的吳門藝術家，他們不同程度地表現出對權勢、地位、功名的輕視，彼此間以師友相處，不以位高爲尊，位卑爲輕，只是以詩、書、畫自娱，以藝事高低較短長。這是在城市經濟發達之際，市民意識出現的一種反映。但作爲書、畫藝術，文人藝術家們不能或者絶大多數人還做不到直接反映社會現實的這種變化。他們生活在城市經濟昌盛之地，却更多地是對田園生活的嚮往，而這也正是以往文人的理想，不過此時有了一定的新意義。所以，吳門書法實質上是文人書法與帖學書法一脉相承的新發展。祝允明晚年偶然臨米、臨趙，文徵明晚年臨仿黄庭堅的大字草書，就反映出他們最終與宋、元



明 陳道復 五言絕句

帖學書法不僅没有懸隔之處，而且息息相通。因此，吳門三家書法既是當時社會歷史必然造成的一種結果，也體現了帖學書法發展的某些規律，也就是他們之所以能够代表明代中期書法的根本原因。

《明史・文徵明傳》記：「徵明立風雅數十年，與之遊者王寵、陸師道、陳道復、王穀祥、彭年、周天球、錢穀之屬，亦皆以詞翰名於世。」在這些人中，還應包括文徵明之子，即文彭與文嘉。所謂吳門書法，除却祝、文、王，其他人多爲文徵明的子弟、門生，其書法「乃多文家筆意」。也有例外者，如陳道復，其遊文氏之門主要學習詩文，書畫則另啓傍門，如《五言絕句》，書法側媚縱逸，王世貞言其書出自楊凝式、林藻筆法。趙宧光還曾推陳道復可與祝、文、王並爲四家。「京兆大成，待詔淳適，履吉之韻逸，復甫之清蒼，皆第一流書」。《白陽山詩》卷，爲其晚年行草書代表作。由於文氏書法成爲吳門書法的主要組成部份，其從者多株守一格，終因没大的變化而衰落了。

在當時的書壇上，還有屬於吳門書法之外的一些名家，例如師法《聖教序》、專宗晉人法的王守仁，務追魏晉草法古意的豐坊，仿李邕、趙孟頫的松江書家陸深，兼善篆、楷、行、草書的徐霖等等。他們的書法不僅別具一格，而且也取得了相當的藝術成就，並與吳門書法相互輝映，共同地造就了明代中期書法的繁盛局面。雖然他們的書法僅名於當世，沒有產生太大的影響，亦是不可忽視的書法家。因爲他們也曾從不同角度、不同程度上促進了明代帖學書法的發展。

四

從隆慶、萬曆年間至崇禎十七年（公元一六四四年）明王朝滅亡，是明代書法發展的第三個階段。明初以及明中期的書法都有各自的代表人物，並且彼此間都有某些共同的藝術理想和共同的藝術表現特點，而明末書壇則不復有這種現象。比如隆慶、萬曆年間號爲「邢張董米四家的邢侗、張瑞圖、董其昌和米萬鍾，他們只是齊名當代、彼此間沒有多少藝術瓜葛的四個書家而已。而且，他們也不能代表當時書壇的主流，因爲還有一批如徐渭、趙宧光、莫是龍等人，基本上都是各行其事的書法家。其中最著名、影響較大的要推屬董其昌。雖然他的藝術成就較他人爲高，但當時也不若文徵明那樣擁有一批慕習者。他的聲名，是

清初盛行董書以後才引起的，也是清康熙帝玄燁喜臨董書並加提倡的結果。可以認爲，明末書法的特點，恰恰就在於諸家並立的書壇，不同的書法風貌競相紛爭的局面，從而使帖學書法獲得了另一種形態的發展和繁盛。

董其昌，是明末書學最博的重要帖學書法家之一。青年時，他和文徵明一樣，因愧於書拙而發奮習書，最終成爲一位著名書法家。所不同的是，董其昌欏聰穎，雖然他的一生幾乎無日不書，功力甚深，但他更多的是靠悟性。同時，他又是一個抱負甚高的書法家，他對祝允明、文徵明諸人，早就不復「置之眼角」，心目中欲與趙孟頫爭一長短。這兩點對於我們理解董其昌的書法藝術是很重要的，有助於認識他的藝術實踐與創作。董氏書學經歷，有三個主要階段：第一階段，即自十七歲學顏真卿《多寶塔》起，至「又改學虞永興，以爲唐書不如魏晉，遂倣《黃庭經》，及鍾元常《宣示表》、《力命表》、《還示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自謂逼古」，這一階段，大約在四、五十歲間。第二階段是求變時期，自云：「董書家妙在能合，神在能離。所欲離者，非歐、虞、褚諸名家伎倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。」這一階段約在六十歲前後。其書參悟於楊凝式、米芾、柳公權等人，力求生秀、險絕、朗宕的風格和特點。自茲以後，其書「漸老漸熟，反歸平淡」。於晚年再反復臨顏書，並參以徐浩、蘇軾、米芾法，以平原（顏真卿）《爭坐位帖》求蘇、米。其意在以一種寓生秀於樸茂蒼拙的書法，來體現自然平淡的風格，並最終與趙孟頫的遒媚圓熟判爲殊觀，所謂「同能不如獨勝」，以此勝趙

十年，與董其昌時號「南董北米」。他善署書大字，筆法粗拙豐厚，又善用飛白法，以破其字的沉鈍渾拙。因與米芾同宗，其書學米，但不似米書的峭厲凌勁，而出以渾樸風貌。總的來講，邢、張、米三家，學書不似董氏之博，而以偏攻一體取勝。董書秀雅生澀，這三家却是在或雄勁，或奇怪，或渾樸的風格中體現樸拙之意。因此，四家書法風貌各異，却又有異趣同工之妙。

徐渭的書法，於明代中是很特殊的。袁宏道稱其爲：「八法之散聖，字林之俠客也。」他認爲徐渭的字，「不論書法，而論書神」。所以判斷徐渭之書師法某家比較難。有人以爲大概仿諸米氏。從其論書卷中所記來看，他接觸過的有米芾、黃庭堅書法，又善學過索靖的字，但出諸己意的成分多，是一個得無法之法的典型。徐渭擅長行、草書，尤以狂草最見本色。如《七言律詩》，體作行、草書，通篇縱樸散亂，連行間、字際都分辨不清，真是滿幅龍蛇，雲烟紛繞。儘管如此，却還是筆劃分明，筆筆到家，決無苟且之處。其運筆的渾圓，時兼隸草法，是師索靖的遺意。還有一類可以分清行間、字距的作品，一般表現爲緊結多姿，以俏筆作隸勢，兼融緊密險勁、遒媚灑脱的風致，是仿米書的一種變化。説徐渭書法的「無法」，只是就風格特點而言，並非真的無法。他曾脱：「吾書第一，詩二，文三，畫四」，雖然看重己書如此，評者還是以其畫置於其書之前，而其畫實得力於其書法。

還有一些書法家，他們的楷、行書是帖學書法一路，但也擅長篆、隸，並能有所新的創

開緘字二滿銀鉤書尾題詩語最

遒人澤舊聞宗長史五言今復擬

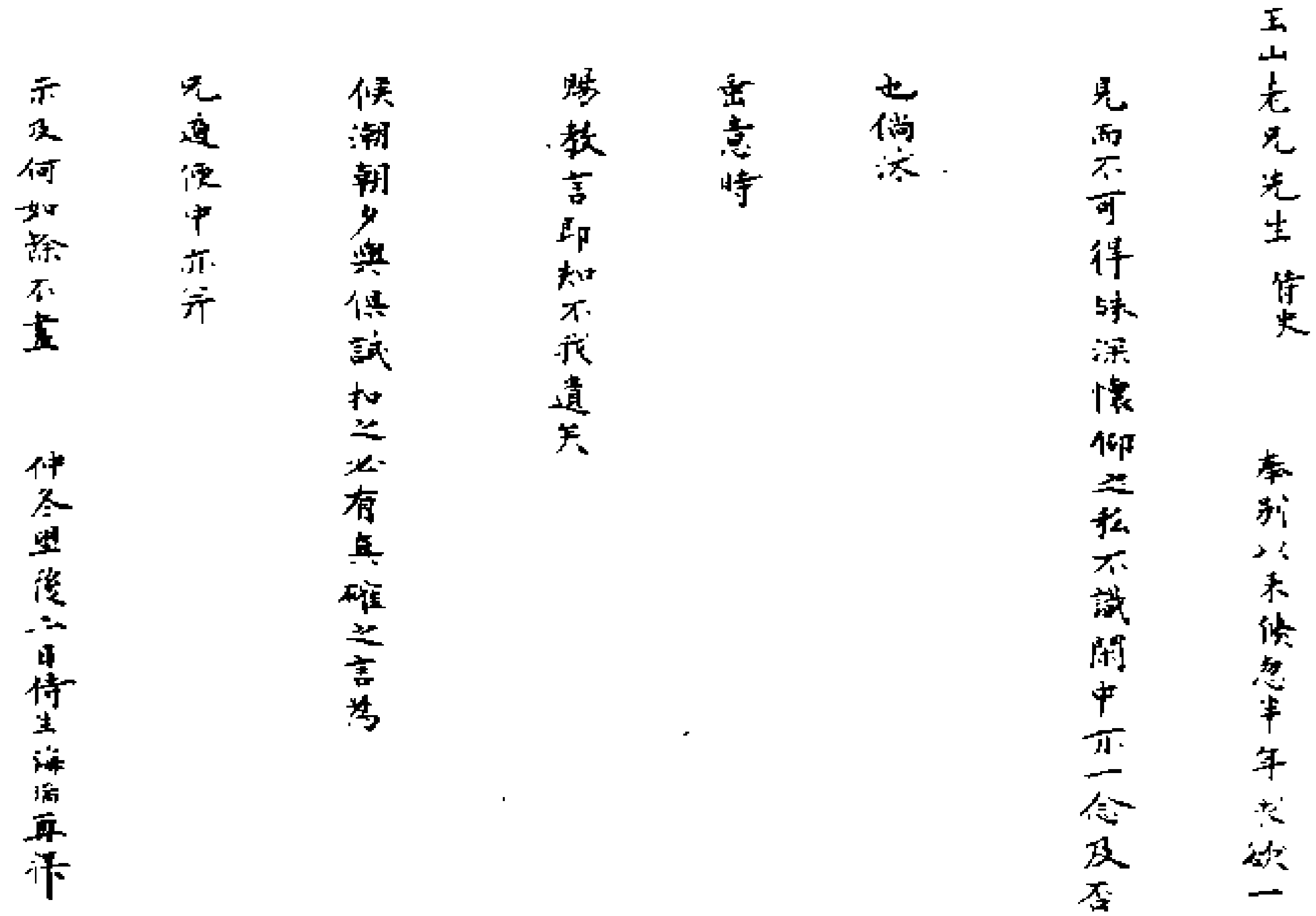
蘇州業蹤好在當臺寺旗隊遙御

却后濱訴寄罪須拜譽紙請君州

州駐黄樓

莆陽宋珏書

明　宋珏　七言律詩


玉山老兄先生 侍史
奉別以來倏忽半年矣欲一
見而不可得詠深懷仰之私不識閒中亦一念及否
也倘荷
垂意時
賜教言即知不我遺矣
候潮朝夕與俱試扣之必有真確之言焉
兄適便中亦祈
示及何如餘不盡
仲冬望後二日侍生海瑞再拜

明　海瑞　奉別帖



明　吳承恩　七言律詩

造。如善篆書的趙宧光，「篤意倉、史之學，創作草篆，蓋原《天璽碑》(即《天發神讖碑》)而小變焉，由其人品已超，書亦不躡遺蹟」。《天璽碑》是以篆書中參用隸書筆法，字體奇偉的古代篆書作品，趙宧光改易篆書而以行、草筆書寫，打破了以往二李篆書綫條粗細如一的形勢，開草篆之新風，此乃師古能化者。他的作品多五、七言兩句立幅，如《蓼母潜詩句》，亦爲明末楹聯書法之開端。大字草篆李白《蜀道難》全文册，爲其較罕見的書作鉅製。宋珏是以隸書見長的書法家，規模《夏承碑》，蒼老雄健，骨法斬然。明代善隸書者並不乏人，但從沈度、文徵明諸人的隸書看，取法不古，少漢隸風軌。比較貼近漢隸書法的要屬宋珏。著名的漢碑《曹全碑》於萬曆年間出土了，它那舒展遒逸的風格立即引起許多人的興趣。當時流行的還有漢《史晨碑》的書法。我們雖然不能肯定宋珏善受到兩漢碑刻書法的影響，但他總是企圖擺脱唐、宋以來的隸書風貌，而追仿真正漢隸遺意。所以，宋珏的隸書有着一定的漢隸風規。他的隸書《七言律詩》沉厚拙樸，是宋珏的代表作品之一。當時非專門書家的字，也都別具一格，很少依傍著名書法家的書體、書風。比如抗倭名將戚繼光，其所書《送李小山歸蓬萊詩》，即可表明他也能寫得一手好字。其書得自黃庭堅、米芾，筆劃舒展，結字緊結，自然瀟灑。

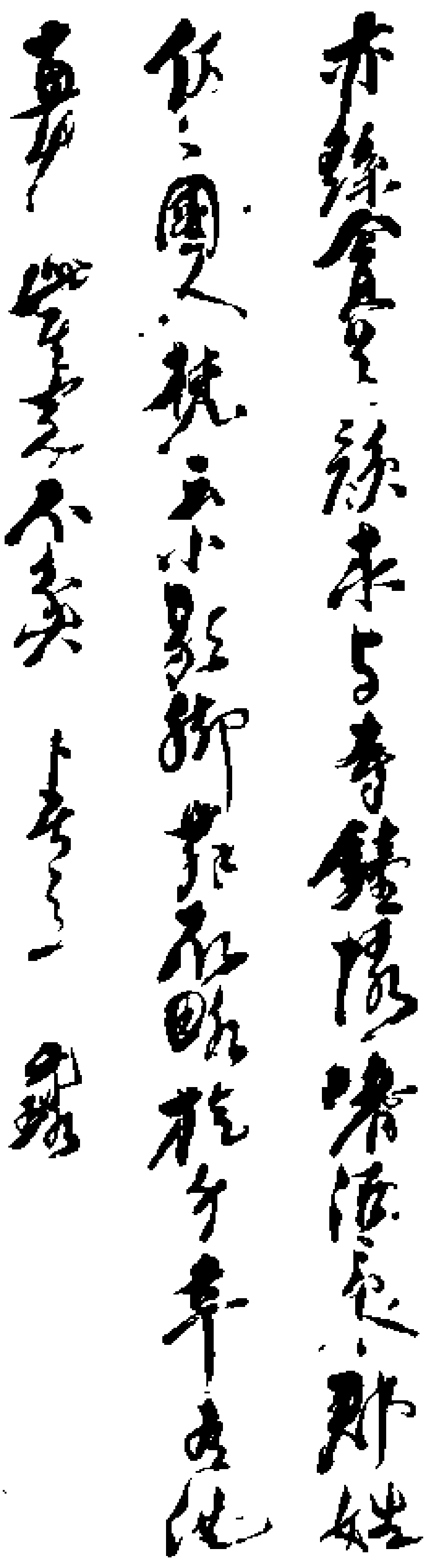
明末最後兩位齊名的書法史家是黃道周與倪元璐。黃道周學貫古今，精天文、曆數，從學者雲集，稱爲「石齋先生」。他本不以書法爲務，嘗言：「作書是學問中第七、八乘事，幸勿

以此留心」。但他不可避免地要走科舉之路，也就不能不習書法。其廷試時，亦嘗竭力字規、窺心墨矩。中舉後，出於對帖式書法的不滿，遂與王鐸諸人相約藝研書法，走出新略，並終於成爲一名真正的書法家。他的字，總的來講楷格遒媚，是取法鍾、王之體。行、草筆意雖奇超妙，深得二王神髓。同時受到文徵明、王穉登隸書的影響，他還兼善隸書。《王忠文祠碑》卷，爲其小楷代表作，字體方整趨扁，筆法清健，古拙質樸，受鍾繇楷法的影響。所不同的是：鍾書於古拙中顯得渾厚，黄書則顯得神清氣爽，顯然也有王羲之楷法的風神，而主體則仍是鍾書。如同其他明代書家一樣，他很重視小楷書，相傳他在抗清兵取被俘後，於獄中書《孝經》百本。他的行草書，如《自書詩》、《喜雨詩》，大略顯其楷書的體勢，行筆轉折方健，結字欹側多姿。同樣較接近鍾繇書法，且較其楷書，筆法更加渾厚豐勁。這種變化，一是出於他對帖試字式的不滿，其次也是出於他對董其昌秀弱書風的不滿。他曾說：「劉殿撰書圓秀，與董宗伯（其昌）同風，此是秋河家果庭所玩。」言外之意，是指董書秀色可餐、魄力不足。這就不難理解，黄道周奇逸的書風即本於此。

倪元璐的書法風貌雖與黄不同，但也有相同或類似的藝術特點。黄道周很推讚倪書，嘆爲：「抹蔡掩蘇，望王逾羊，宜無如倪鴻寶者。」倪元璐善行、草書，但他的書法絕不同於以往明人流便秀雅的書風。所以康有爲評曰：「明人無不能行書，倪鴻寶新理異態尤多。」從行書《自書詩》、草書《五言詩》來看，他的書法所以受到崇碑書的康有爲稱讚，因其具有

樸茂奇拙的體勢，和血肉豐勁的筆劃，較接近六朝碑書。雖然没有根據能證明這點，但至少倪元璐不自覺地帖近了碑書的風格，有意識地把帖學書法變爲這種陽剛之美的形態。從這點上，他與黃道周十分彷彿。

雖説明末書家各具面貌、特點，不同於明初臺閣體的一統，也不同於明中期吳門書法的盛行，但也不能説，明末書法没有時代特點。邢侗、張瑞圖、米萬鍾和徐渭之書，都有雄健、沉厚多變的特點，與董其昌的秀雅風格殊途，黃、倪兩人則繼這一趨勢，表現出一種奇欹、剛健、豐沉的異態。黃道周，他針對帖試書法和董其昌書法之弊，有意識地創作出奇逸的書風。連貫起來看，這種趨勢我們不能僅看作爲某個書家的偶然所爲，其意味是深長的。吳門書法和董其昌諸人强調文人意趣，趨向靡弱的自我矯正。值得注意的是，在帖學書法最尊崇的魏晉鍾、王書法中，鍾繇與王羲之之間本存在着「古質面今妍」的區別，鍾書的拙



明　倪元璐　自書詩

樸渾厚，與王書的流便妍美，是鮮明的殊顯。如果我們聯繫元、明之際的宋克，其楷法主要是師從鍾、王而啓明初書風，那麼，恰在明末，黃道周、倪元璐又從鍾書得法，並獲得開啓新途。而在明代承平時期，書法家往往以二王書法爲主體，就不難看出鍾、王書法在一定程度上體現陽剛、陰柔的兩種藝術風格典型。所以，在社會發生劇烈變化時，藝術家們不自覺地採用鍾法，不能不認爲是追求與鍾書內在本質相一致的反映，即以粗拙樸厚的筆法顯示一種力量，以奇欹險側來顯示一種奮爭，這都是一種心境的體現。假若我們再聯繫趙宧光的草篆、宋珏的隸書，其實也可以看作爲運用不同書體而作同一反映的結果。因此，我們又可以認爲，在帖學書法發展的極度繁榮後，一方而以集大成者董其昌的書法，來集中暴露帖學書法之弊端，又一方面以邢侗、張瑞圖、米萬鍾、徐渭、黃道周、倪元璐的書法，暗示着書法今後的發展，即必然走上碑學書法的道路。當然，這也是需要相當長的一股歷史之路的。我們可以在清代的各種書法表現中得到答案和證明。

我們把有明三百年的書法發展，置於書法歷史的長河中，從宏觀上整體把握時，就可以得出這樣的印象：明代的書法曾把宋、元帖學書法演爲繁盛之勢，表現出時代性與假性的統一，並產生了集大成者。但當其盛樸時，一股潛在藝術生命力開始萌生於其盛極而弊顯的頽勢之端，暗示出書法在今後發展的過程中必將出現的趨勢，而這也是明代書法家努力於帖學書法所始料不及的。

清代書法概說

沙孟海

一 明季書風的持續

清初書法承接晉唐以來一千多年帖學的傳統，中葉以後還發現並吸收前代罕見或未見的商周時代甲骨文金文、漢晉南北朝部份碑刻和各時代墨書竹木簡，光怪陸離，美不勝收。由於前代書家學習經驗的積累，加上新發現參考資料的豐富，這一時代的書法作品多種多樣，錯綜複雜，遠遠超過以往的任何一代。在我國書法史的長河裏，可說波瀾壯闊，很不平凡。以上是總的情況。

本章先談談清代初期情況。

自從明代晚期以來，書法界多數推崇董其昌，認爲他是二王嫡派，淡墨柔翰，風行一時。董其昌在書法史上固然有他一定的地位，但此仿彼效，日子久了，會使人感到又甜又

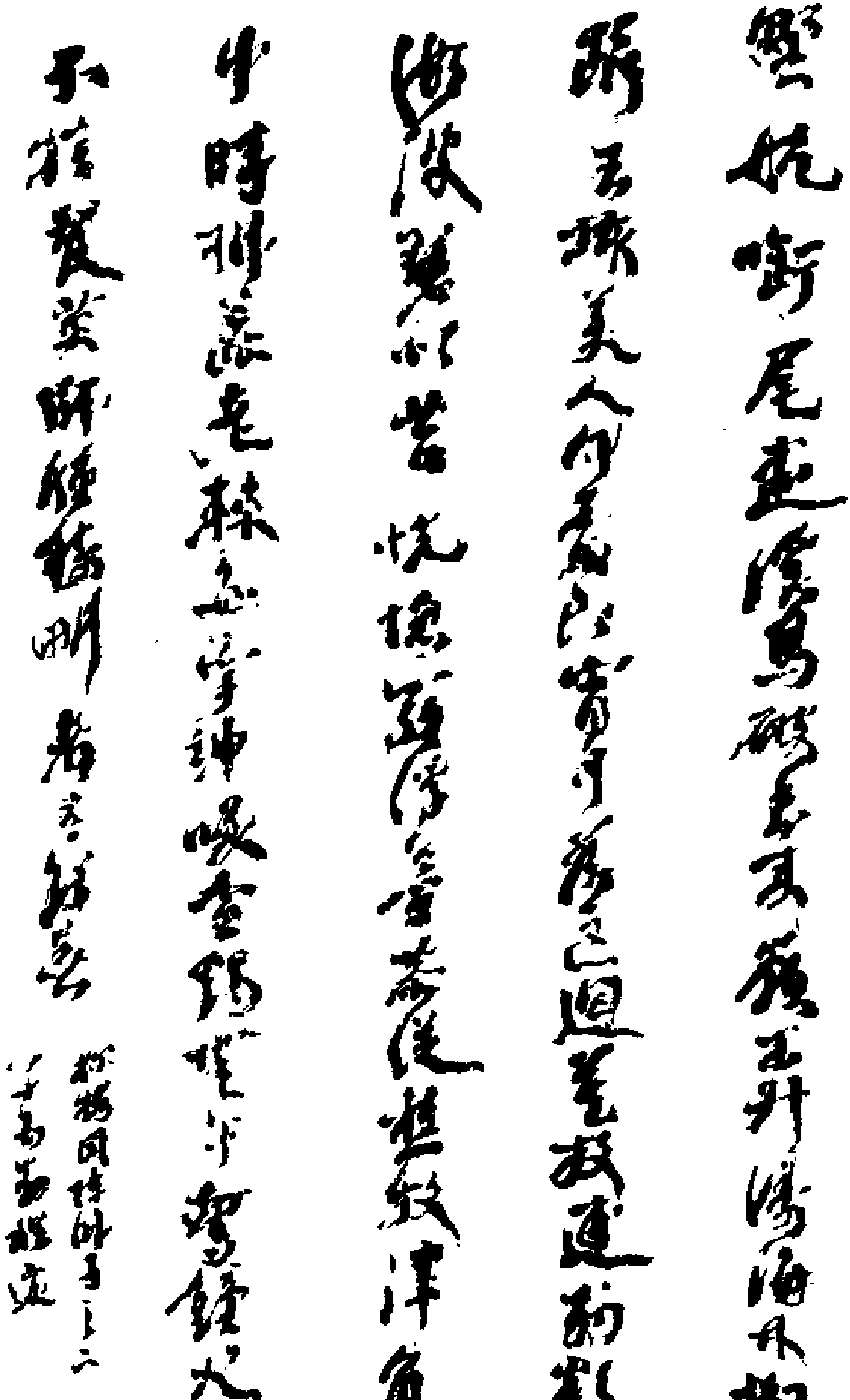
熟，發生一種厭倦心理，至少興趣不高。有些作家便想跳出藩籬，另找出路。像董其昌同時略後的黃道周即不專走二王舊路，直接參法鍾繇、索靖。他的成就，果然度越昔賢，獨步一時。——說黃道周參法鍾、索，是根據沈曾植題黃道周書牘詩「筆精政爾參鍾索」這句話〔一〕。說黃道周不走二王舊路，是早年謁見一位老前輩時，他親自向我指出的。這兩點意見，我五十年來一直認爲評得最中肯，而且他人不曾道過。後來看到倪元璐之子倪會鼎跋家藏黃道周詩翰册，其中論黃書有云：「今從最著者權衡，前爲鍾太傅，後爲趙松雪，位置夫子角立其間，兄太傅而弟松雪，定不誣乎。」原蹟未經發表。倪會鼎提及鍾太傅極是，但他引趙松雪，並不精確。

明清之交書法界人才輩出，這是過去未有的現象。黃道周而外，有倪元璐、王鐸、傅山、朱耷，造詣最卓。其次有原濟、程邃……，他們的真行草書，非但爲清代中後期所無，即使與明代書法極盛時期祝允明、文徵明一輩相比，亦不遜色。倪元璐崇禎十七年（公元一六四四年）即自盡，黃道周順治三年（公元一六四六年）抗清就義，不算清代人。王鐸後仕清朝，順治九年（公元一六五二年）卒，應算清代人。餘人不入仕途，但他們生活時間大部份在清代。雖然是明遺民，論時代應屬清代。這批人的作品，繼承明季的書風，對傳世二王舊體大有發展，或姿肆，或遒練，或生辣，或古拙，風格各異，總之皆虎虎有生氣，至今書法界還推崇備至。所以可稱明季書風的持續。

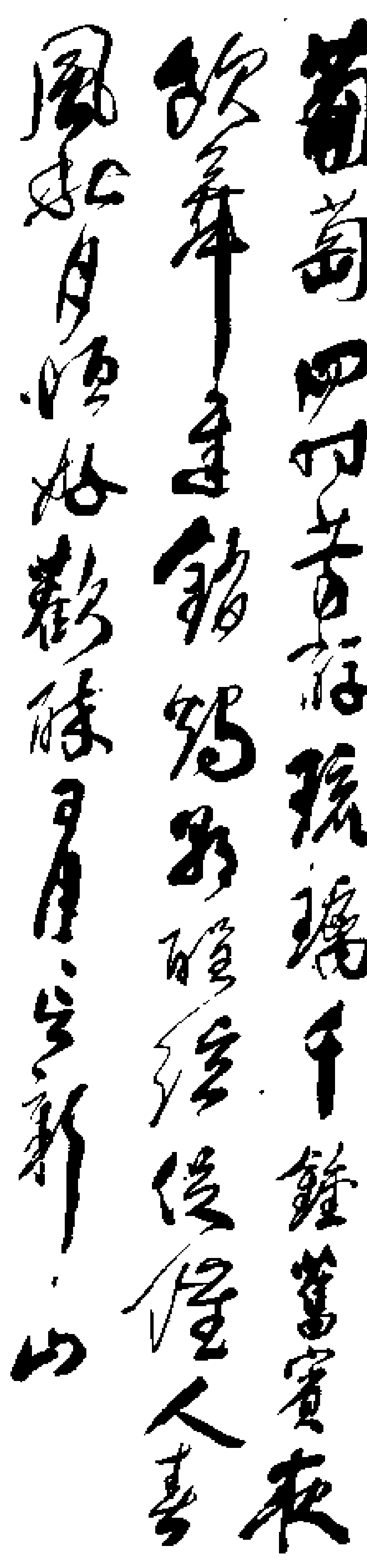
不論山巔與水涯青來
何處不縈華野紅妖綠
滿船畫一崦人家桃杏
花

王時敏

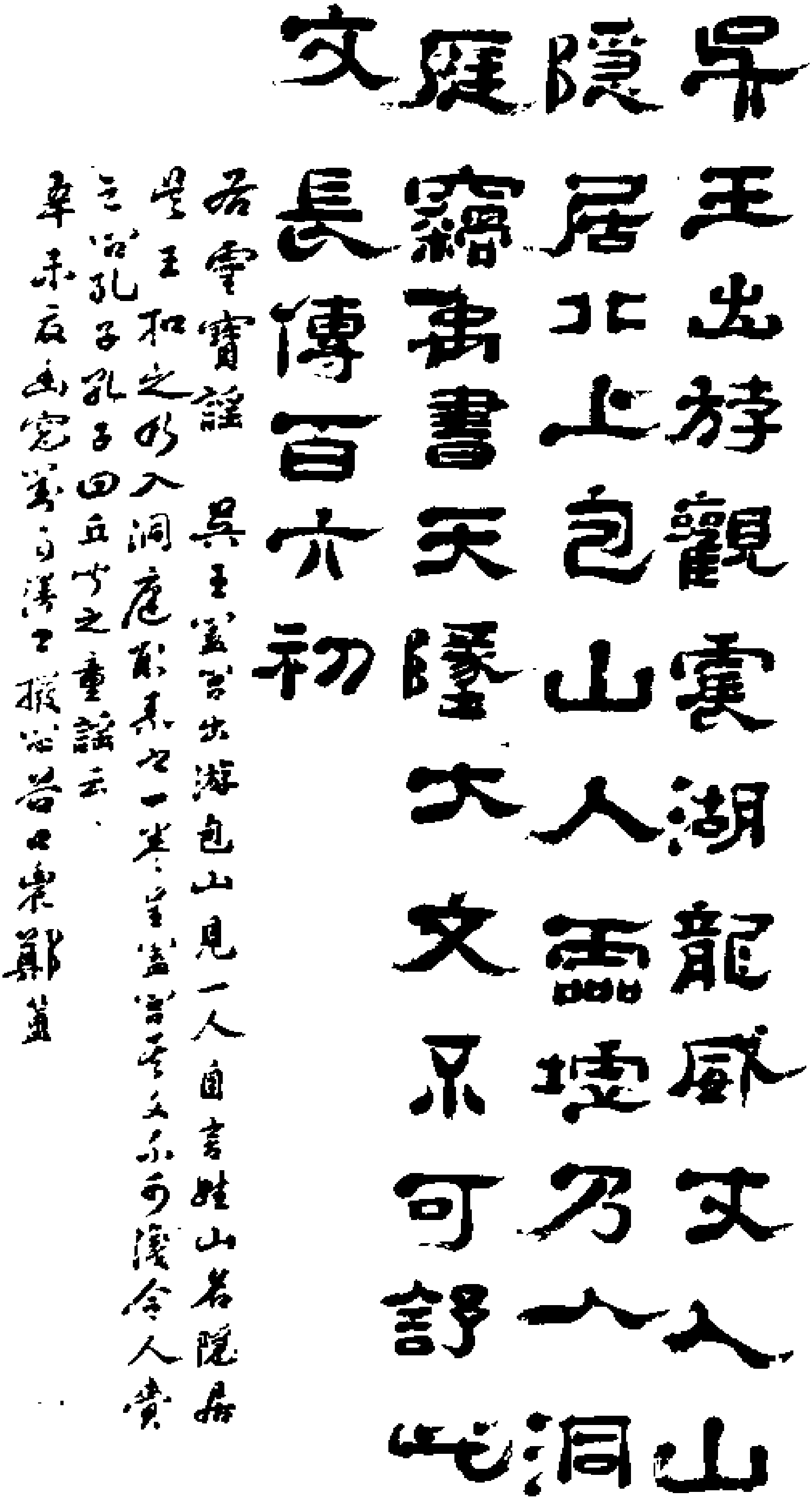
清　王時敏　自作七絕



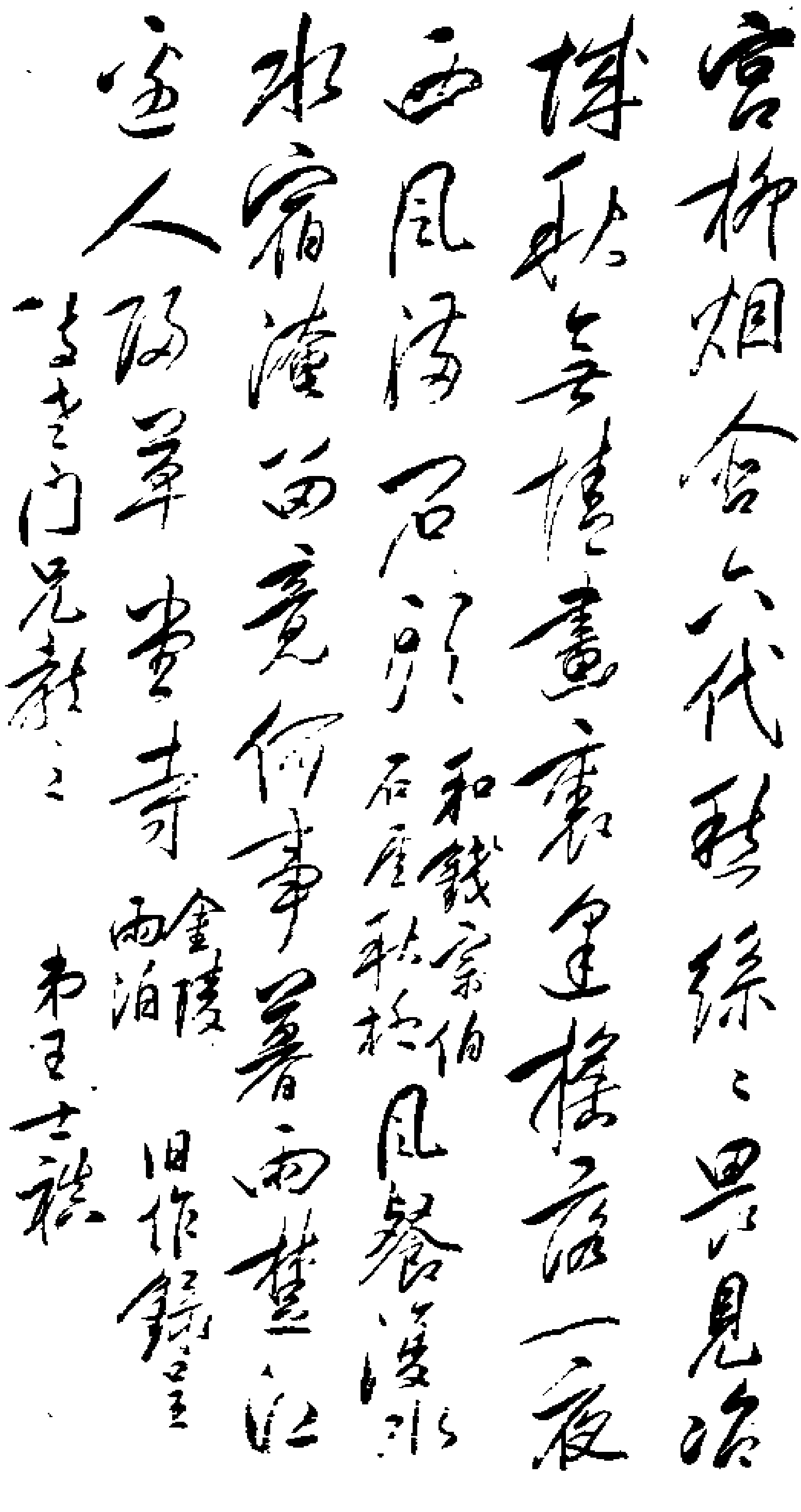
清 程邃 探梅詩



清　傅山　六言詩



清　鄭簠　靈寶謠



清　王士禛　舊作一首

二 館閣體的束縛

科擧時代的書法，一直有所謂「館閣體」，或稱「臺閣體」，是指端正勻整的小楷，應用於考卷上。本來也是楷法的一種。明代和清代前期情況尚好，中期以後，過分嚴格，各人寫來，千篇一律，沒有個性，到了僵化的程度。他們學習的要求，不在高雅，只求勻整。所謂勻整，主要寫得又烏、又光、又方(當時有烏光方三字訣)，容易引起考官的注目。同時還要嚴格區分每個字的正體、破體、俗體，只許寫正體，不許有一個破體與俗體。我們今天還能在各博物館看到清代「會試」「殿試」卷子，一眼望去，好比鉛字一樣，筆劃結構，完全僵化。那不是講究書法，簡直是踐踏書法，破壞書法。曾有一位出身老翰林的先生告知我，館閣體到清代中期越來越苛求，由於道光時宰相曹振鏞的挑剔，爲着一個字半個字甚至只有一筆涉及破體、俗體，不管文章多麽好，便把全卷黜斥了。這種開玩笑似的做法，現在提起來簡直會使人不相信。

由於館閣體來縛得厲害，當時不少知識分子，從小辛辛苦苦學習摺紙卷，天天練習館閣體。這好比婦女纏小脚，纏過之後再要放松，也已經留下深刻的創痕。清代前期有著名書法家如姜宸英、張照、劉墉、梁同書、王文治……，無一不從科擧出身，受過館閣體的「洗禮」，後來雖然也綜覽碑帖，力追大雅，但小脚創痕難以補救，落筆就是凡庸拘謹，再沒有明末清初一批人豪放拙樸的氣息了。

周官內史教國子六書、之源流其來尚矣程邈變隸體
邯鄲傳楷法事則朴略未有功能厥後鍾善真書張稱草
聖右軍行法小令破體皆一時之妙近古蕭永歐虞頗傳
筆勢褚薛以降自鄶不譏矣然人謂虞得其筋褚得其肉
歐得其骨當矣夫鷹隼乏采而翰飛戾天骨勁而氣猛也
翬翟備色而翱翔百步肉豐而力沉也若藻耀而高翔書
之鳳皇矣歐虞為鷹隼褚薛為翬翟焉　懷素與鄔彤為
兄弟常從彤受筆法彤曰張長史私謂彤云孤蓬自振驚
沙坐飛余自是得奇怪草聖盡於此矣顏真卿曰師亦自
有得乎素曰吾觀夏雲多奇峰輒常師之其痛快處如飛
鳥出林驚蛇入草又遇坼壁之路一、自然真卿曰何如
屋漏痕素師握公手曰吾得之矣

得天

清　張照　錄論書語

三枝朱草出金沙
來自天臺節相家
當日蒙恩預未素愧
至五色筆頭花
米南宮詩帖
石菴

清 劉墉 臨米芾詩帖



清　王文治　待月之作

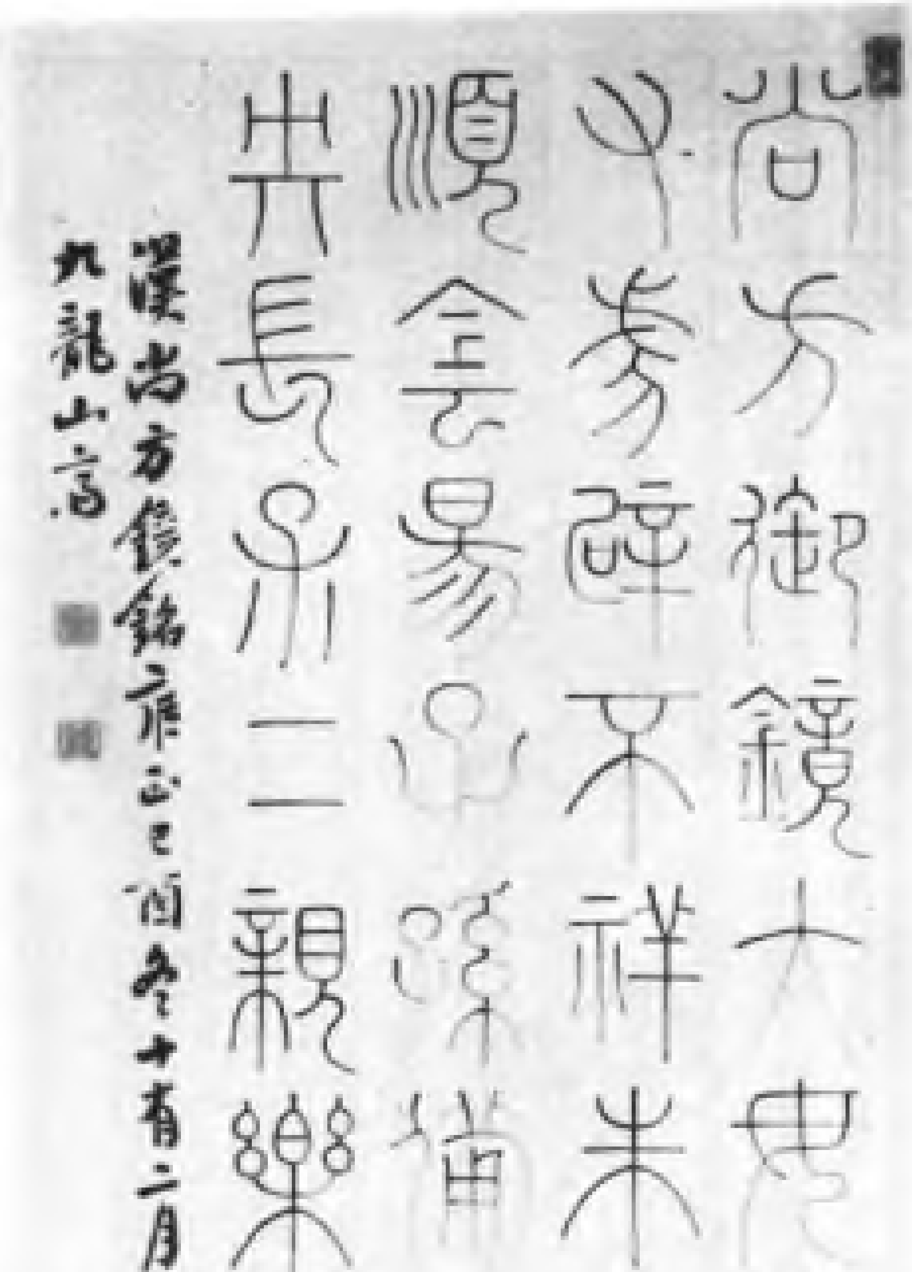
三　篆隸書大豐收

大家知道，清代學者研究小學、金石學，成績斐然，超越前代。小學即古文字學，主要研討古代語言、文字、聲音、訓詁，屬於經學的範疇，但同時帶動了篆學。金石學主要徵集研討古代銅器碑版有銘刻的遺物，屬於歷史學的範圍，但同時亦帶動各體書法。歷來書法家有了小學與金石學的基礎知識，視野大大開拓。特別是金石學，清代人能看到元明以前的人未曾看到的古代書蹟。學例來說，清代人新訪得部分漢晉南北朝碑刻，前代無人著録過。清代晚期新發現的大量文物，如安陽商代甲骨、敦煌漢晉木簡和各代寫經，都是過去人夢想

不到的，甚至刻在經石峪溪床每字一尺幾寸見方的北齊《泰山金剛經》，如此大物，如此好字，却一直少人稱道。昔黃庭堅說：「大字無過瘞鶴銘，卜有石崖頌中興」。證明他也只看到《瘞鶴銘》與顏真卿的《大唐中興頌》，不曾看到更大的《泰山金剛經》。古人因歷史條件限制，眼光狹隘如此。

清代早期就有顧炎武寫出《金石文字記》。王澍是第一手篆書家。等到嘉慶、道光以後，小學家、金石家大量湧現，著作繁富，由是影響到書法界百花齊放，豐富多彩。著名的篆書家有錢坫、洪亮吉、孫星衍；隸書家有桂馥、伊秉綬、陳鴻壽、何紹基；兼擅篆隸家有鄧石如、吳熙載、趙之謙、吳昌碩。最突出的是鄧石如的篆書，他以李斯、李陽冰爲基礎，參法後漢曹魏部分碑額及吳《天發神讖碑》筆意，自成一家面目。康有爲說：「完白山人之得力處，在以隸筆爲篆」。又說：「完白山人未出，天下以秦分（按即小篆）爲不可作之書，自非好古之士鮮或能之。完白既出之後，三尺豎僮僅解操筆，皆能爲篆」〔二〕。鄧石如以後，學篆書者無不取法鄧石如，號爲「鄧派」，直到如今。總之，清人篆隸，確實超越前代。這是書法上的大豐收。

亦有個別涉獵金石文字，自創爲別裁新體者，如揚州八怪中的金農，用扁筆刷字，後世稱它是「漆書」。鄭燮參雜隸楷，大小錯落，自名「六分半書」。皆是唾棄世法，吸收金石氣，各具面目，但不成主流。在這裏附帶一提。



清　王澍　漢尚方鏡銘

清切曹司近玉除比來秋興復何如崇文館裡丹霞後無限紅梨憶校書

南園澧

清 錢澧 七絕



清 鄧石如 警語

清 金農 語摘

先生慶曆間還雒館于水北湯民愛其山水風俗之美始
有卜築之意皇祐初自共城遷居洛人為買宅履衛坊王
不疑同鄉人買田河南迎秋切王宣徽尹雒就天宮寺西
天津橋南五代節度使安審琦故宅基為屋三十間請居
之富鄭公又命其客孟約買對宅一園皆有水竹之勝熙
寧初行買官田之法天津之居亦官地榜三月人不忍買
諸公曰使先生之宅他人居之吾儕蒙恥自司馬溫公而
下集錢買之
之江舊民金農書



清　鄭燮　自書詩

四　北碑南帖說的影響

北碑南帖之說，創自阮元。阮元，嘉慶、道光時人，曾著《南北書派論》、《北碑南帖論》兩文，轟動一時。他認爲歷代正書行草可分南北兩派，南派由鍾繇、衛瓘傳給王羲之、王獻之、智永、虞世南等；北派由鍾繇、衛瓘傳給索靖、崔悅、歐陽詢、褚遂良。他又說，北派書家長於碑榜，南派書家長於啓牘。阮元在當時學術界地位很高，他在上提倡，始予全國學者的影響極大。此說到晚清康有爲始批評其不全面。康的意見，「書可分派，南北不能分派。阮文達（元）之爲是論，蓋見南碑猶少，未能竟其源流，故妄以碑帖爲界，强分南北也」〔三〕。阮論又說：「宋帖輾轉摹勒，不可究詰。漢帝、秦臣之蹟，並由虛造，鍾、王、郗、謝，豈能如今所存北朝諸碑皆是書丹原石哉？」〔四〕此點康有爲則完全同意，他說：「紙壽不過千年，流及國朝，則不獨六朝遺墨不可復覩，即唐人鈎本，已等鳳毛矣。故今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋、明人重鈎屢翻之本，名雖羲、獻，面目全非，精神尤不待論。……流弊既甚，物極必反，師帖者絕不見工。天理固然。道光之後，碑學中興，蓋事勢推遷，不能自已也。」〔五〕今天看來，兩人的話，各有對的一面，也有不對的一面。「漢帝、秦臣之蹟，並由虛遺」，《閣帖》所收材料，間有僞蹟，主持者王著學識不够，上了大當，這是事實。鍾、王、郗、謝諸帖，鍾帖

輾轉傳摹，多少有些問題。王門各家以及郗鑒、謝安等帖，也不是件件都精確，也是事實。但北朝碑刻包括造像在內，其中書蹟有好有壞，差別很多。何況原石審丹，經過刻工之手，未必處處能保持原樣。北魏、北齊造像最多，一部分亂鑿亂刻，大失真面，又一部分連寫手也不佳（如《廣武將軍碑》、《鄭長猷造像》），所以我們也不能以爲「凡古皆實」。

舊時代學者對碑版刻手優劣一層，都未注意及之。葉昌熾《語石》第六卷有幾則談刻字，略舉體例，最稱審實，他對萬文韶、邵建初、茅紹之等著名刻手，曾有語及，但對刻手粗劣之品，就無一語提到。刻字工師，左手拿小體，右手用小錘或小鐵板擊送，鑿刃斜入斜掠，自然多起方角，只有好手才能刻成圓勢。此中甘苦，光是拿筆桿的讀書人是體會不到的。我們同時也拿過小刀刻印章，刻邊跋，體驗實際生活，動動腦筋，便有新的覺悟。一般說來，刻帖工師人選比較挑得嚴，技稱就比較好。刻碑工師地域太廣，人數太多，技稱高低差距很大。若干著名的北碑，如《鄭長猷造像》、《廣武將軍碑》、《賀屯植墓誌》；南碑如《爨寶子碑》之類，字劃粗拙，實緣刻手卑劣。甚至如《鄭長猷造像》，落筆幼稚，且有漏刻，《賀屯植墓誌》漏刻更多。但從來無人指其粗拙，康有爲還把它列人「真書之鼻祖」〔六〕。這不但是通人一蔽，簡直是盲目迷信。

清代中晚期書法界颳起過尊碑抑帖之風，這也引起一些錯覺，凡是筆劃方頭方腦的字體，他們都認爲是魏體、北派、有隸意、守古法……，以至竟然家喻户曉，習爲固然。實際上

多半出於刻手拙劣之故。請舉唐《究公頌》爲例：包世臣《論書十二絶句》「《究頌》祗今留片名，猶無塵染筆端來」，自注：「唐石本之恪守古法者」。康有爲說：「唐碑中最有六朝法度者莫如包文該《究公頌》，體意質厚，然唐人不甚稱之」〔七〕。這皆不悟刻手關係。梁巘較有見地，他說：「類魏碑，筆意頗古，其字劃失度處緣刻手不精耳」〔八〕。梁巘能看出刻手不精，但還認爲類魏碑筆意類古，說明他還不能完全打破迷信。再舉近年啓功先生所見一種《蘭亭》爲例：他說「曾得到一種石刻《蘭亭》的拓本，沒有刻者款字，也無頭尾題跋，從紙墨看，雖然不够很古，但也不像近幾十年所拓。……值得注意的是每一筆劃都作方形，與《鑿碑》筆劃相似」〔九〕。法帖刻手一般較好，這本《蘭亭》顯然是刻手的偏差。舉以上兩個例子，說明刻手優劣問題關係實在太大。劣手信刀切鑿，不遵書蹟，處處露方角，在一味崇古思想不間放的舊時代，對這些劣品，大家竟多是盲目崇拜。

五　包世臣的鑽研與迷惑

包世臣也是嘉慶、道光年間一位著名學者。他所著《安吴四種》，對漕運、文學、書法、刑名、農政各有論述。四種中第二曰《藝舟雙楫》，上卷論文，下卷論書。論書一卷便是當時有名的書學專著。考訂碑帖，評騭百家，給予書法界影響極大。包氏繼承阮元兩論，於書學鑽

研得更具體。對王羲之的史事與書蹟，都有審詳的考論。首列《述書》三篇及《歷下筆譚》是其得意之作，前者專談執筆運筆之法，未免鑽入牛角尖，後者條舉揚碑抑帖的具體意見。清代中期以後書法界颳起北碑風，阮元、包世臣二人倡導之力居多。

說包世臣談執筆運筆，但未免鑽入牛角尖，最突出的事例莫如他迷信黃乙生「始艮終乾」之說。《述書上》說：「乙亥夏，與陽湖黃乙生小仲同客揚州。小仲攻書較余更力，年亦較深。小仲謂余書解側勢而未得其要，余病小仲時出側筆，小仲猶以未盡側爲憾。」又述小仲語：「唐以前書皆始艮終乾，南宋以後書皆始巽終坤。」接着說：「余初聞不知爲何語，服念彌旬，差有所省。」另外，他在《歷下筆譚》說：「用筆之法，見於劃之兩端，而古人雄厚恣肆，令人斷不可企及者，則在劃之中截。蓋兩端出入操縱之故，尚有迹象可尋，其中截之所以豐而不怯、實而不空者，非骨勢洞達不能倖致。更有以兩端雄肆而彌使中截空怯者。試取古帖橫直劃，蒙其兩端而玩其中截，則人人共見矣。」以上兩段話，粗看似是兩件事，實質上第二段便是第一段的實例。

關於始艮終乾之說，黃、包二人既未詳釋，後人煞費猜測：(一)單講綫，(二)並講面，(三)並講立體，莫衷一是。沈曾植曾幾次談及(見《海日樓札叢》)，仍涉玄虛，未解決問題。今人啓功先生的理解是，「我們知道古代把『八卦』配合四方的說法是西北爲乾，東北爲艮，東南爲巽，西南爲坤。這裏說《艮乾》，不言而喻是代表四角中的兩個角，不等於說從東到西

一條細綫。譬如築墻，如果僅僅築一道北墻，使只說「從東到西」就够了，既然提出「艮乾」，那麽必是指一個四方院的墻。這不難理解，黄氏是説，一個横劃行筆要從左下角起，填滿其他角落，歸到右下角。這分明是要寫出一種方筆劃，但圓錐形的毛筆，不同於扁刷子，用它來寫北碑中經過刀刻的方筆劃，勢必需要每個角落一一填到。這可以説明當時的書家是如何地愛好、追求古代刻石人和書丹人相結合的藝術效果。這種用筆方法的嘗試，在包世臣的字蹟中表現的還不够明顯（黄乙生的字蹟，我没見過），到了清末的陶濬宣、李瑞清等可説是這種用筆方法的實行者。」〔一〇〕啓功先生的理解如此。

黄乙生是清代著名詩家黄景仁之子，他的書法，據説「自以爲不工，書成輒塗抹，以故傳世甚少」〔一一〕。沈曾植、啓功皆未見過，近年出版的《黄仲則書法篆刻》（黄景仁字仲則）附帶影印黄乙生一副對聯，極爲難得。由此可見，所謂始艮終乾是怎麽一回事。我看他的書蹟，有他自己風貌，可備一格。但他故弄玄虚，實在不足爲訓。

六　趙之謙的成就與彷徨

絶頂聰明的趙之謙，生活在咸豐、同治年間，學問詩文不可一世，書畫篆刻皆第一流。就書法説，篆隸書剛健婀娜，從鄧石如出，而輕盈灑脱，翩翩欲飛，另有一種境界。草書少

作，真行書初師顏真卿，後專攻北碑，功夫極深，沉著生動，破觚爲圓，是其獨特的本領。與他同時的李文田、陶濬宣等人均學北碑，皆不逮趙之謙名隽瀏亮。過去，包世臣對書法理論曾有大篇巨著，講得頭頭是道，震動一時，而創作實踐，實在跟不上自己的理論。趙之謙對書法理論並無專著，只見他東鱗西爪，偶有涉筆。至於他揮毫落紙，各體兼工，實踐功夫，遠遠勝過包世臣。趙之謙曾自刻一顆閑章，文曰「漢後隋前有此人」，自負得了不起，主要是自誇文章與書法。他爲當時達官潘祖蔭之父潘曾綬作《吴縣潘公墓碣銘》，連撰，達書，連篆蓋。文章規擬漢魏格調，可以壓倒當時的桐城深古文家。楷法全是北朝碑版的風神，亦是獨步一時。拓本流傳，震動朝野。歷來豪門貴族族墓之文，撰書題篆，例請達官顯要，分頭擔任。趙之謙以小小七品官，竟受到潘家獨特的知遇而一手包辦，也是藝林一樁佳話。

舊時論書，都未注意到刀刻問題，對二千年來的碑版流傳，大家認爲「黑老處」所展示的一絲一毫盡是當年書法家的原束體貌，從而深信不疑。本文第四章所引梁巘評唐《兗公頌》，居然提出「字劃失度處緣刻手不精」，誠屬難能可貴。趙之謙相信包世臣的話，半生寢饋於魏齊碑版，使盡氣力，用柔毫去摹擬刀刻的石文，轉鋒抹角，總算淋漓盡致。嘗見他題《楊大眼造像》說：「造像筆中有刀，古刻工且不可及如此。」他只認爲刻工懂筆法，不知道有些碑版被刻工刻得走樣。我早年聽信康有爲理論，學習《龍門二十品》，覺得横劃起筆較易，收筆就難，收筆寫成平切，無論如何逆筆都真不出來，才始懷疑到刻工有問題。一九三二年

看到高昌《畫承夫婦磚誌》，其中五行書丹已刻，三行書丹未刻，兩相比較，恍然證實到我的懷疑是對的。碑版的寫手與刻手問題，今天書法界正需要切切實實做一番系統的比較研究工作——當然，刀味刀趣也應當講究。譬如商周青銅器銘文是範鑄的，我們用毛筆臨寫，也能自成一種風格，但這是另一問題。

趙之謙的時代既然還未提出碑版的寫手刻手問題，他是寫北碑的專家，帶頭使用毛筆摹習刀痕，千辛萬苦，可想而知。與趙之謙同時一批寫北碑的人，都不如趙之謙出色。趙之謙雖然少談書法理論，但他三十三歲時著《章安雜說》有一條說：「書家有最高境，古今二人耳。三歲稚子，能見天質，種學大儒，必具神秀。故書以不學書不能書者爲最工。夏商鼎彝，秦漢碑碣，齊魏造像，瓦當磚記，未必皆高密、比干、李斯、蔡邕手筆，而古穆渾樸，不可磨滅，非能以臨摹規仿爲之，斯真第一乘妙義」〔一二〕。如此大唱高調，簡直是狂人狂語。估計是他正在專心致志攻習書法，急求上進，遭遇到困難、矛盾、苦悶、彷徨，不能解決，自怨自艾，寫人筆記。紹興書法家多有好奇敏感之士。趙之謙、陶濬宣使用方筆寫北碑，各有特色。陶濬宣的字體，更其板滯，在清末民初，風行於上海，當時上海出版的新書封面，大多寫「陶體」。再後，紹興還有一位李徐（後改姓名徐生翁），寫「孩兒體」很出名。趙之謙的《章安雜說》近年始發表，李徐未必見過，或者見過趙之謙稿本，受其啓發，也未可知。趙是理想，李是實踐，真可說「英雄所見略同」。雖然如此，趙、李二人的主張，畢竟皆是孫過庭所譏的

「易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪」，我們不必討論它。在凡刻苦鑽研文學藝術的人，在學習過程中，常常會不約而同地遭到這樣的苦悶、彷徨過程。

七　康有爲大言炎炎

康有爲在學術上是今文派經學家，在政治上是戊戌變法改良主義派的領袖。餘事購究書藝。一八八八年三十一歲時寓北京南海館，開始演繹包世臣的《藝舟雙楫》，草創《廣藝舟雙楫》二十七篇，次年年底返粵，整理舊稿訖。早期木版梓行，用篆書自署書名。後來坊間鉛字排印，版本極多，日本也有翻印。包氏稱雙楫，兼論文論書，康氏只論書，所以他後來改題書名曰《書鏡》。包書早已行世，康氏踵而廣之，彌綸古今，天空地闊，大言炎炎，在當時書法界曾起振聾發聵的作用，無怪此書不脛而走，風靡一世。全書要旨在提倡碑學，貶低帖學。只看他「尊碑」、「備魏」、「卑唐」等篇目，便可了解內容。清代帖學式微，確是事實。康氏訪購大量碑版，縱覽漢晉南北朝一系列的墨拓，想利用那批舊時代並不重視其至無人當識的資料，大力宣傳，來挽救當時書法界的不景氣現象，也是風會使然，有過相當大的貢獻。由於他面臨新事物，未免產生激情，矯枉過正，主張太過，結果說成凡碑皆好，碑皆是當時原蹟，皆是第一手資料，帖多是重摹屢翻，能否保存作者真面，難以置信。這樣一刀切，使

成偏激之論，而非公允之言。這本書一百年來毀譽參半，今天我們應該肯定作者須先宣傳啓迪之功，至於他提出的有些論點，當然有時代的局限性，具體問題應該作具體分析。

我十七、八歲讀到康氏此書，相信他的言論，曾經遵照《學叙》的啓示：「作書宜從何始？宜從大字始」；「寸字方筆之碑，以《龍門造像》爲美。《丘穆陵亮夫人尉遲造像》體方筆厚，劃平豎直，宜先學之。次之《楊大眼》，骨力較拔。遍臨諸品，終之《始平公》，極意峻宕，骨格成，形體定，得其勢雄力厚，一生無靡弱之病。」《丘穆陵亮夫人造像》即《牛橛造像》，在各品中比較易學，但横劃收筆，多是一刀切齊，毛筆就寫不出來。其他各品也有些類似情形。前章説過係懷疑刻手問題，康有爲時代，當然想不到這些。

康有爲本人書蹟，題榜大字，大氣磅礴，最爲絶詣。我特别欣賞他上海愚園路寓宅人門處横放着「遊存康」三大字木匾，白板墨書，不加鈎刻，也不施髹漆，圓筆寬結，雍容挺拔。此是康有爲「肉筆」，氣魄從《石門銘》、《泰山金剛經》出來，真可以雄視一世。魏齊碑版，方圓筆並用，方筆居多。康有爲專用圓筆，是否他一直未覺察到刻手問題呢，還是他有意識地避開石刻上的刀痕而遺貌取神獨自運筆呢？由歷史條件推之，我以爲是屬於前者，不是後者。

八　絢麗多姿的晚清書法

與趙之謙、康有爲同時，大約六、七十年之間，能書之家，人才輩出，各體具備，衆星競躍，賢同妍，形成晚清書法界一片絢麗的景象。其中亦有殫精探索，試爲新體，或成功，或失敗。凡有自己面目者，綜合論列，得十餘家：

(一)何紹基　阮元門生，寫顏真卿，生動圓熟，自其風貌。兼臨漢碑北魏碑，功夫亦甚深。他執筆用回腕法，世多效之。自云「書律本與射理同，貴在懸臂能圓空」(《猿臂翁詩》)，圓空二字，可說是他作書要訣。

(二)吳熙載　出鄧石如、包世臣之門。篆隸書皆得鄧石如嫡傳，具體而微。數鄧派人才，他是第一個，趙之謙年輩尚在其後。

(三)楊沂孫　篆書最有功夫，精熟灑脫，看似不着氣力，於鄧派之外自成一家。真行書亦樸拙拔俗。

(四)張裕釗　真書在唐人基礎上參法北碑體勢，一新耳目。康有爲說：「吾得其書，審其落墨運筆，中鋒必折，外墨必連，轉必提頓，以方爲圓，落必含蓄，以圓爲方，故爲銳筆而實留，故爲漲墨而實澀，乃大悟筆法。」〔一三〕又說：「本朝書有四家，……集碑學之成者張廉卿也。」〔一四〕廉氏提倡碑學，乍見張作，大喜過望，不覺言之溢量。



清 吴荣光 十一字联

留得銘詞篆山石

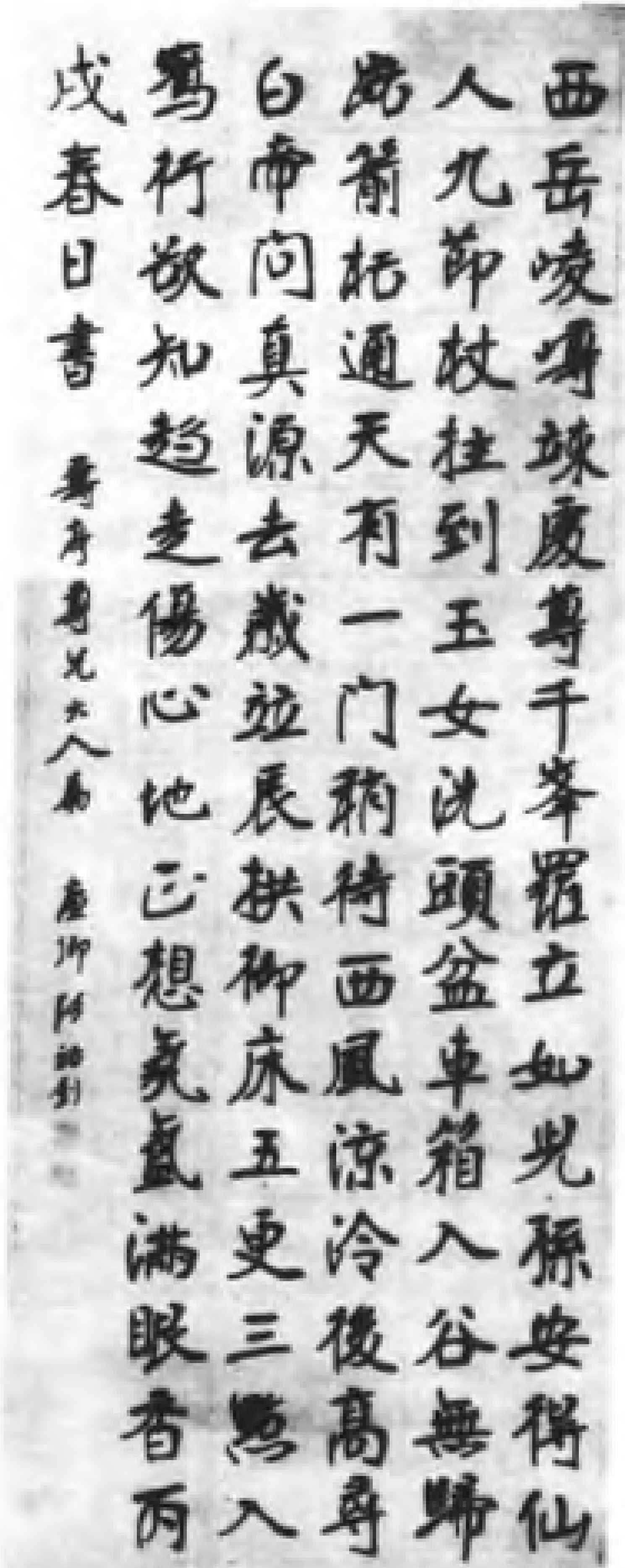
海琴世仁兄構篆石亭成集焦山鶴銘字為聯

壬戌晚春宴余於此屬為書之即正

相於仙侶集江亭

蝯叟何紹基

清 何紹基 七言聯


西岳崚嶒竦處尊千峯羅立如兒孫安得仙
人九節杖拄到玉女洗頭盆車箱入谷無歸
路箭栝通天有一门稍待西風涼冷後高尋
白帝問真源去歲茲辰捧御床五更三點入
鵷行欲知趨走傷心地正想氤氳滿眼香丙
戌春日書
壽丹尊兄大人屬　廉卿張裕釗

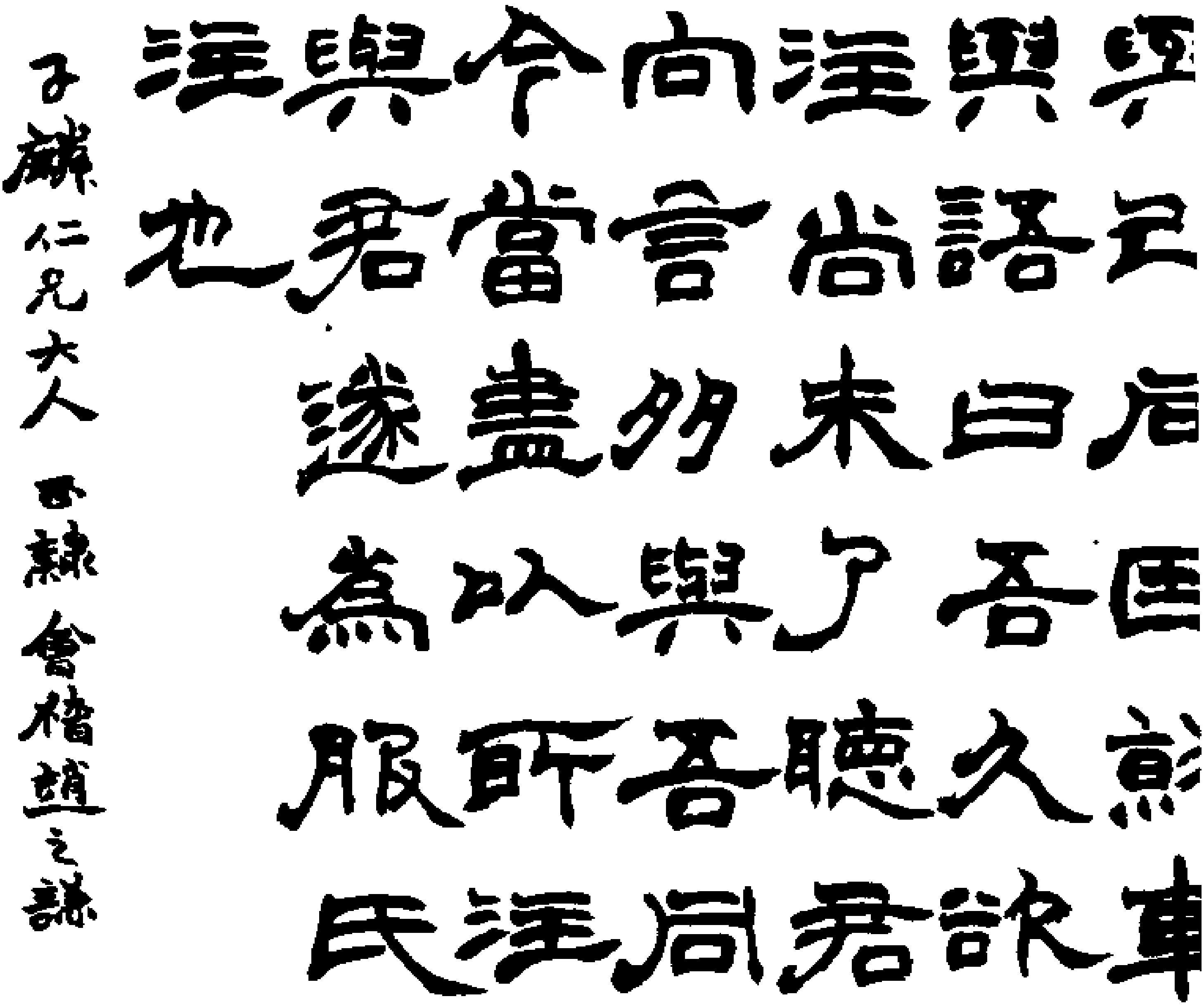
清　裴裕釗　七言詩

此夜氣
露晴蕭
間今斷
都人下
樓有瀟
宿入潛
蔡浮瑱
星杲層
游盂一
繞來嘴
何雨臺
片陽闕
化高
禍



清　吴熙載　五言詩

鄭君欲注春秋傳尚未成時行與服子慎遇宿客舍先未相識服在外車上與人述己注傳意康成聽良久多



清 趙之謙 語摘



清　楊守敬　六言詩

(五)趙之謙　見前。

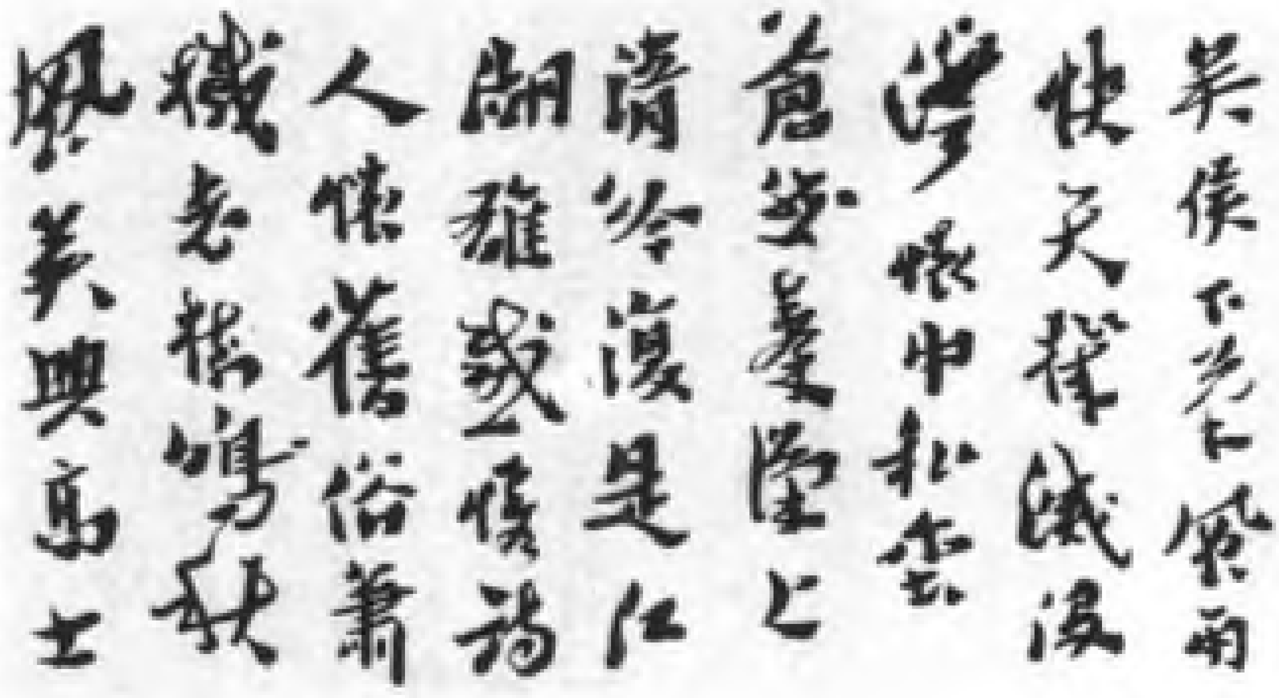
(六)翁同龢　書學顏真卿，氣度寬弘，名高一時。晚年所作有時參法北碑，亦具特色。

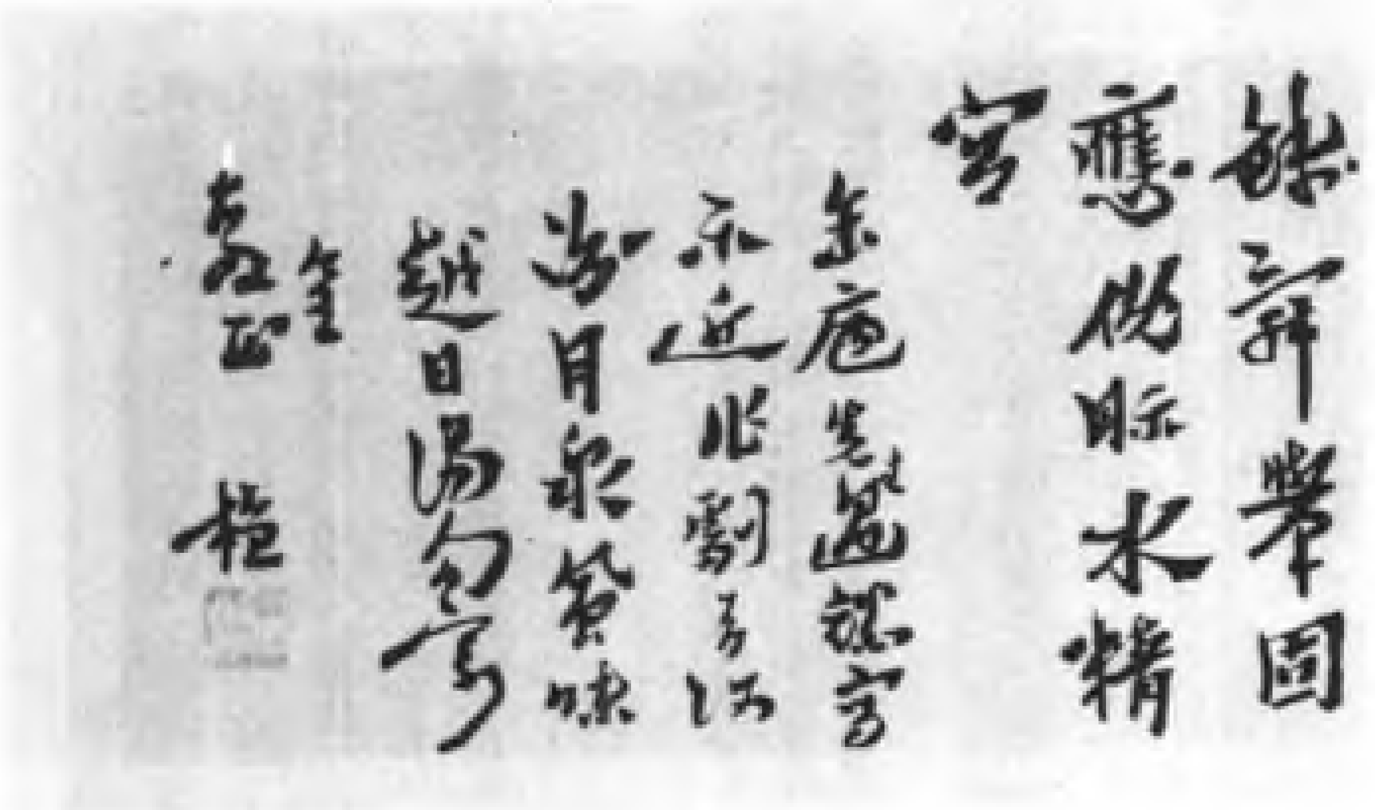
(七)李文田　從歐陽詢出，略參北碑。他開始懷疑《蘭亭帖》非王羲之書。

(八)吳大澂　致力金文研究，著《說文古籀補》、《字說》兩書，並結合金文及《說文》所附古文籀文，寫成《論語》、《孝經》，鋟版行世，是近代寫金文的先行者。

(九)梅調鼎　慈溪布衣，服習二王，極有功夫，但名望不大。手蹟流傳，有識之士皆認爲清代二百幾十年無此妙筆。

(一〇)吳昌碩　清末書畫大家，負國際重望。篆書肆力於《石鼓文》，積數十年的功夫，早中晚期各有體勢，與時推遷。中年以後結法漸離原刻，六十歲左右確立自我面目，七、八十歲更姿肆爛漫，神明變化，不可端倪。分隸真行，亦皆精力彌滿，鬱勃沉酣。寸縑尺素，無不自出新意。





清　沈曾植　七律

(一一)陶濬宣　第六章已談到,不重復。

(一二)沈曾植　清末著名學者,書法大家。他兼治碑帖之學,博覽精研,造詣極高。早年書蹟受包世臣、吴熙載的影響,有味於包氏「筋摇骨轉」、「無一筆板刻紙上」之説(一五),晚歲所作,多用方筆翻轉,飛騰跌宕,有帖意,有碑法,有篆筆,有隸勢,開古今書法未有之奇境。包世臣的主張,自己未能實現,數十年後由沈曾植起來把它發揚光大,亦書林佳話。

(一三)顧印愚　四川人,寫米字有新發展,但名望也不大。曾見佳集宋人詩句爲楹聯,寫成一册,影印出版,名曰《宋錦䁥題》,佳甚。

(一四)康有爲　見前。

(一五)羅振玉　著名金石學家。他研究殷墟甲骨文,最早集甲骨文寫楹聯,别成一格。

(一六)李瑞清　晚清學者,平生對古文篆隸南北朝唐宋書蹟,皆能通習。早年寫黄庭堅行書,有功夫。晚歲在上海賣字,作各體書,多用顫筆,望似假古董,爲市民所喜,亦爲識者所譏。

晚清時代,金石學蓬勃發展,古代文物不斷出土,這六、七十年之間書法界呈現着衆多不同體制和不同流派是必然的。以上列擧十六家,略見其大概。

大家所知,還有梁啓超、章炳麟、于右任、馬一浮、釋清音(即李息)等書法名家,各有專勝。他們主要活動在辛亥革命以後,本文從略。

註　釋

（一）見《寐叟題跋》。

（二）見《廣藝舟雙楫・說分》。

（三）見《廣藝舟雙楫・寶南》。

（四）見《南北書派論》。

（五）見《廣藝舟雙楫・尊碑》。

（六）見《廣藝舟雙楫・體系》。

（七）見《廣藝舟雙楫・卑唐》。

（八）見《承晉齋積聞錄》。

（九）《文物》一九六五年第一〇期。

（一〇）見《啓功叢稿》第一二〇頁。

（一一）見包世臣《齊民四術》。

（一二）見一九八七年《書譜》雙月刊，總第七十二期。今據趙之謙手稿本，「師」改爲「儒」。

（一三）見《廣藝舟雙楫・述學》。

（一四）見《廣藝舟雙楫・餘論》。張裕釗字廉卿。

（一五）見包世臣《倦翁自評》。

古璽秦漢印及其餘緒

馬承源

篆刻藝術和中國書畫創作相結合，大約不晚於宋代。嗣後，篆刻歷經元明而流派孳乳，蔚然成就大觀。但是璽印的濫觴，按古籍記載，可以追溯到春秋時期。

印在先秦稱爲「鉩」，「璽」是後起字，戰國都寫成「鉩」，「爾」是璽字的頂端部分。璽作爲檢封工具的稱謂，本來没有尊卑之别或任何表示等級的含義。秦始皇統一中國以後，自認爲功績過於三皇五帝，自古以來，没有一位人君可以趨越於他，尊號與前王不同，作爲權力象徵的帝璽之稱，宣佈爲專有。而公私封檢，只能稱「印」。

到了漢代，政權組織益大，等級更趨完善，官印與等級制度直接相聯繫，並成爲等級的標幟。《初學記》引衛宏《漢官儀》說：諸侯王印，黄金駝鈕，文曰璽；列侯，黄金印龜鈕，文曰印；丞相、將軍，黄金印龜鈕，文曰章；中二千石，銀印龜鈕，文曰章；千石、六百石、四百石，銅印鼻鈕，文曰印。

春秋戰國時代古璽的盛行，和璽的用途直接有關。首先是行政權構行施戰權的需要，

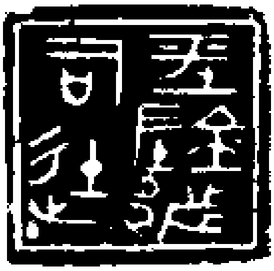
產生了璽書。《左傳》載魯襄公二十九年四月，襄公給楚康王送葬後返歸魯國，到了方城發生了季孫宿佔據卞邑的事，季孫宿派屬大夫公冶去問候襄公，接着用璽書追交給公冶，命公冶報告季孫宿所以取得卞邑的原面。這裏的璽書是指用璽檢封的書牘。《國語·魯語》也說到季武子追而與之公冶璽書，這是公元前五四四年的事。由此可知，春秋時代已將璽用於公文，上古卿大夫公函的往來是用璽書的。《說文》云：「璽，王者印也。」這不是古制，而是秦以後的制度了。

璽印用途的第二方面是掌職關邑者用於貨物通行收受賦稅的憑證，傳世官璽中如「𨷖關」、「行關」即是關市用璽的實物例證。東周時代各國通都大邑商業的迅速發展，稅收的檢璽就必不可少。《周禮·地官·司市》說：貨物的運輸，以璽印作爲出入關市的證明。同書《掌印》說，貨物通行用璽印。《職金》記載得更具體，說這個職務是掌管有關金、玉、錫、石、丹砂和空青的戒令，接收作爲賦稅的上述物資，辨別品質的優劣和數量，用蓋有璽的標簽加以封存。城市經濟發展必然導致璽封在貨物流通和稅收方面的普通使用。

古璽的又一用途是起生產牌記或商品信用的作用。這不是文獻提供的，而是考古資料所提供的。如以往山東齊國臨淄出土的一些陶器上印有生產作坊的璽文，內容大多是市里陶器作坊的地點和監造者的名稱，如「王孫陳棱立事歲左里敀亳區」、「甘齊陳□南左里敀亳區」、「陳石」、「陳戠」（見《季木藏陶》）等等。又如長沙出土的漆器內胎上有國形的烙印璽

記，長沙楊家灣戰國晚期木槨墓出土十二件漆羽觴，每件底部都烙有璽記。戰國木槨墓的槨板上也發現過圓形的璽文，也是烙上去的。上述打印或烙印的璽，顯然與產品的信用有直接的聯繫，猶如後世貨物上的硬印牌號。

這樣，古璽的盛行，和城市經濟的發達，行政組織職能的完善、關市管理賦稅徵收，有着密切的關係。



戰國　平陰都司徒

現存的戰國璽文，除秦璽以外，其餘都是六國古文，統稱爲古璽文字。秦國文字從籀字發展而來，到了戰國時期，有的構形已有小篆的某些特點。六國古文的形體，是在大篆基礎上演進的，有的構形比大篆簡略，有的遠比大篆複雜。作爲璽文，還要適合於整體排列的變化。「坪陰（平陰）都司徒」璽的「平陰」增土作爲意符，以區別於非地名的這兩個字。從阜的

字增土，在古文和璽文中常見。至於「都」字，則是簡化後的一個變形字。「左司馬」的「馬」原是象形字，璽文中上部變形，省略了下部，而「王𨬥右司馬鉨」的「馬」字，則是上部的省筆和下部的變形。「戰丘司寇」的「戰⿱丘土」，也從土，但丘字是極端的繁筆，本字只在最上的部位。至於「庚都丞」之「丞」，是簡筆的劇烈變形。當時也有少量的新出字，如寇之作「𥚃」、夏之作「𩠐」，這是可以認識的，但是更多的璽文則是難於釋讀的。這種無法釋讀的字大約在一千三百字左右，可以釋讀的璽文略高於此。六國古文就文字作爲傳達思想的工具這個特性來說，並不是文字發展的積極現象，但是它終究使文字進入一個新的時期，以此爲基本構形的璽文，就在字形變化和排列的藝術氣氛上，呈現出新的面貌。

從商代的甲骨文和金文至周的大篆和籀文乃至六國的古文，無論是文字的形體或書寫的行款，通過史官的技巧，逐漸形成了古篆書藝術。但是，將篆文在方寸成更小的範圍內形成合理的排列，諸如各種對比的效果，疏密、腴細、重輕等有機結合簡形成和諧的藝術氣氛，和一般甲骨文、金文、竹木簡文的效果是很不相同的，這就是璽印獨具的章法或整體結構。璽文的設計者大多有嫻熟的技巧，這種技巧是專業程度提高的結果。在古代，鑄造璽印是有專業印工的。後之治印者摹刻古璽或漢印，往往涉及前者不能達到理想的效果，而刻規範化的漢印則較爲普遍，這是由於文字環境的關係。東周古文是生活中的常用文字，竹木簡牘和金玉絹帛的刻劃書寫，都是同一類的文字，長期運用的結果，形成了字形構遍

自然、和諧的結合。正是在這樣的文字環境中，產生了古璽的藝術。此外，還有欣賞風氣的推動作用，春秋晚期至戰國，無論在青銅器、玉器、漆器、金銀器，乃至某些陶器等許多方



戰國　禺疆（肖形印）



戰國　公孫鄍

面，出現了追求美術裝飾精之益精、細之愈細的風氣。這和春秋早期那種疏朗和粗獷的風格相比，形成了藝術崇尚的強烈對照。春秋晚期開始出現的藝術欣賞的新風氣，無疑也影響了古璽的設計和鑄作，從而促進了古璽藝術化的進程。因此，戰國璽文尤其是人佩戴的私璽之精麗，印史上罕有其匹。

古璽文的特點是沒有刻板劃一的規範，章法極其自然，很少有過於平衡的對稱式的結

構。如「甫易都右司馬」及「平陰都司徒」璽，分別作六字兩行或五字兩行，且以筆劃多的三字爲一行，筆劃少的另成一行，其字大小錯落有致，排列貼邊或不貼邊均極自由。又如「酃郘都司工」璽，字甚小，使印面無充塞感，在規範化的漢印中就沒有這樣的優點。古璽章法之所以能獲得自然美好的藝術效果，關鍵還在於古文形體的熟練配合，因而小大實虛，無所不宜。

璽文的另一特點是結構的整體性很突出，多數印面，用多變的字形組成了活潑的彼此依存的整體。如「日庚都萃車馬」璽的「日庚」、「萃車」大小極其差異的字形貼邊排列，通邊下部「都馬」兩字形體的擴大和筆劃長度的增損，從而產生了活潑多變的整體結構的良好效果。「邟餘子啬夫」璽的文字排列，也有同樣的特點。「哭𧾷大夫鉨」在璽文的形體大小不平衡中構成了整體的和諧感。「棪關」是圓璽，兩字小大相依，並留出上下地，筆道健壯，在整個空間強列對比中顯示了結構的完善。至於如「王𨥢右司馬鉨」這樣均勻排列的璽文在戰國是少數，印工以文字形體之美保持了印面的均衡。

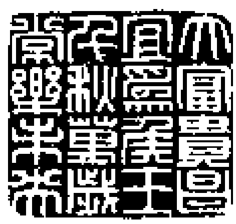
古璽文字風格，有一定的地域特征，「平陰都司徒」、「甫易都右司馬」和「酃郘都司工」等都同一規範，文字結體相同，屬於三晉系統。平陰在戰國爲趙地，趙璽形貌，於此可見。「敬㾏之鉨」、「哭𧾷大夫鉨」和「上場行宮大夫鉨」的璽文，是頗具特點的楚國文字，這類璽文和楚簡文字有相似之處。楚璽另一類屬於精麗的，如「區夫相鉨」筆劃銳利面肥，起迄略

呈含蓄的方筆。私璽如「祝迅」、「黃呀」也是楚璽之精毫旨。燕國璽文，也自有而貌，「易文昌鍴」表現爲規整脩長的形體，轉折多用圓筆，此顯璽如印成封泥，則字蹟轉覺渾厚，以往所流傳燕下都陶器的璽文，風格與之相同。齊璽傳世不很多，但臨淄所出的陶片中，留有不少齊璽的印蹟，構形勁利自然，如楚、三晉及燕璽，並皆不同。戰國秦璽遺存實爲稀少，咸陽出土的陶文中有一些資料，其璽文有明顯的特點：雖然同是戰國文字，但總有濃厚的小篆意味。「壬戎丘器」璽文，是戰國秦璽的典型。

秦嬴政兼併六國，中國第一次建立中央集權制的政府，在諸多的統一措施中，貫徹了「書同文」的政令，並自此璽爲帝王所專用。隨之而來的，印字也出現了同文的現象。「右馬廄將」、「左馬廄將」、「銍粟將印」等印文形體，和廿六年方升上、橢升上秦始皇詔書的文字是完全一致的。而且，這些官名又不見於「漢官儀」，歷來認爲是秦印。這種印文，如果與極其標準的小篆如秦山刻石之類相比，字形的長短比例不全一樣，因爲後者是現範體，整個的風格是一致的。印文不是書家所作，所以帶有某種程度的隨意性而顯得比較恣肆自如。

西漢早期印繼承秦制，印式、鈕制和文字的排列田字形和日字形界欄，是完全相同的。字形初類秦印文，但較快地達到了規整茂美的新風格，最後完善了繆篆的規範而形成漢代印文獨特的體勢。

印文作爲一種藝術，其形貌也是多變的。其中，形體屬於圓勁規整的一類，如「皇后之



漢　大富貴十六字印



漢　皇後之璽

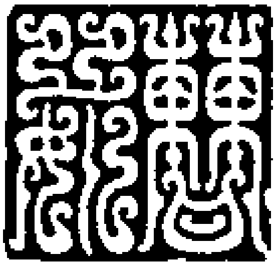
璽」、「文帝行璽」和「朔寧王太后璽」，是脫胎於秦印文的第一標準的「摹印篆」或「繆篆」，「文帝行璽」是第二代南越王之璽，是爲西漢早期；「朔寧王太后璽」是隗囂祖母之追謚璽，隗囂封朔寧王在公元三〇年，爲東漢之初。由是可知，至少在二百年間這類形體的印文基本是相同的，個別字形的筆劃可能有微小的區別，但總體是一致的。

西漢印文的形體屬於方折平正的一類，如「竇綰」、「竇君須」兩印，和「鄧弄」、「蘇將軍印」，以及東漢初的「廣陵王璽」等，縱橫刻劃皆是勁利的直綫，轉筆處採用方折或鋭折，但結體飽滿。「竇綰」、「竇君須」是中山靖王劉勝的大人印，而「廣陵王璽」是劉荆的封號璽，

時爲東漢早期。兩者文字筆劃的表現方法，是基本相同的。事實上，西漢方正的滿白文也相當流行。

東漢中期以後至魏晉，印文字體有了較大的變化，通常採用較爲單一的縱橫筆道，字形的部份或某些偏旁，趨向於簡略、變形，從而不復有小篆的傳統體勢，如「關中侯印」、「祝遵印信」和「劉龍印信」等印文，都體現了這個急劇的轉變。這種轉變，和日常使用的文字環境不同有關，篆書已從主導的地位退出，隸書和楷書或者稱爲隸楷已成爲日常使用的文字，西漢時的篆隸已完全消失。在這樣的文字環境下，規範化的繆印不能不發生改變，三國魏晉的形變更加劇烈，那簡率的印文綫條，或疏落或密集的粗細不同的平直構形，成爲一時的風氣，但也確實是一種革新和帶有創造的意味，使兩漢以來的印文，出現了與以前完全不同的局面，如「巧工司馬」、「輔國司馬」、「關中侯印」、「魏率善氐邑長」等印，都是小篆、隸書時代以後的新體勢。

以上是兩漢至魏晉印文發展的一般趨向，並不能概括漢代全部印章文字的特點，印文的蟲書或鳥蟲書即是如此。這種文字是東周青銅器上鳥書或鳥蟲書的蛻變。東周的這類特殊文字是裝飾性很强的美術字，有的竟像紋飾。漢印的蟲書或鳥蟲書雖然也是美術字，但書法特性較爲顯著。具體而言，西漢的蟲書或鳥蟲書印中，蟲和鳥的部份具象的居多，如「緁伃妾娋」、「薄戎奴」、「武意」、「欒屏」等等，至於不具鳥蟲形象的以活潑的單綫迴旋的多



漢 曹嬉



漢 趙多

曲形印文，雖也稱爲鳥書，實質是鳥書的退化，時代多在東漢。自此以後，鳥蟲書的痕迹在印章中完全消失了。所謂蟲鳥，放而大之，鳥即鸞鳳，蟲即螭龍，以龍鳳形象入印，當是取其吉祥辟邪之意，非獨爲印文之美。有的鳥蟲書更有魚形在內，魚是漢人習慣用以象徵情愛和相思的紋飾題材。

兩漢玉印，是戰國玉印的繼續，就其印文的雕琢成就而言，實在是漢印中的精華之重要組成部份。玉印是印信，但《漢官儀》中是不言玉印的，所以玉印中不論官印私印，也是當作佩玉使用的。多數玉印不合乎漢尺一方寸的規格，而且縱橫長度不甚一致，大體上是因

材而琢的。大者如「魏霸」印，在二・九五厘米以上，通常爲二——二・四厘米之間，小者可在一・八厘米以下，甚小者可至一・一五厘米，甚懸殊如此。玉印既然可兼作佩物，因面在印文書寫和雕琢方面都極其講究，漢代繆篆的各種體勢和章法，在玉印中有非常精到的體現，印文剛如刀削，柔如游蛇，「利蒼」、「趙嬰隋」、「任彊」、「董繚」和「魏霸」等印，往往有銅印所不能企及者，凡此皆屬於西漢早、中期的法度，而時代稍晚的「魏長」、「蘇循信印」及「呂章信印」，則已顯露出東漢的風範。

璽印的鈕式，戰國官璽很樸素，大都爲鼻鈕或斜頂鼻鈕，後者或稱壇鈕、覆斗鈕，少數有杙鈕。私璽亦多是鼻鈕，少數有亭鈕或角觿鈕，肖形璽鈕式多與印面的肖形相應。此外，還有帶鈎印璽。漢官印的鈕式，據《初學記》引《漢官儀》有三種，即槖駝鈕、龜鈕和鼻鈕。在現存的鈕式中，從未發現有西漢諸侯王的槖駝鈕璽。流薄或考古發掘的槖駝鈕印，都是漢和魏晉政府頒發給匈奴、烏桓、鮮卑、氐、羌、胡、叟、夷等邊遠各族各級官員的印信。早期龜鈕以背甲較平的多，西漢晚期以後背甲高厚，東漢晚期至魏晉的龜鈕背甲又較平面頸則伸長甚多。十六國時期印制擴大，龜鈕四爪似獸足而高。西漢早期的鼻鈕承秦制，鈕式小而狹，至中晚期增大，且寬而薄，呈覆瓦狀，也稱爲「瓦鈕」。東漢中晚期鼻鈕加厚，且縮小了寬度，穿鈕的孔愈小。

不見於史籍記載的漢官印鈕式，據實物所見有蛇鈕和魚鈕，有「代馬丞印」、「雎城丞

印」以及「滇王之印」等，至於蛇鈕的「漢委奴國王」印，已屬東漢早期了。西漢印有少數的魚鈕，如「南越中大夫」和南越王墓出土的「景巷令印」。魚鈕印頒發的範圍可能很小，東漢印中未發現此種鈕式。

兩漢私印鈕式，多爲鼻鈕和龜鈕，鈕式發展的特點和官印相同。東漢晚期至魏晉的私印，新出的鈕式主要是辟邪鈕，而且頗多套印，通常一組二枚或三枚，前者大小二辟邪套成一組，後者大小二辟邪另加一小印套成一組。漢代私印個別的鈕式還有螭鈕、綫鈕、環鈕、獸鈕、魚鈕等。此外，有少量的帶鈎印。

十六國時期的遺存的印章，突出的是一批將軍印，印制擴大，印簡以刻鑿的居多，印文大多很草率，有的不成字形，或系軍情緊急時拜將的急就章。南北朝時期的印，較少出土，傳世隋代印章也寥如晨星。這是印史上的衰退時期。紙的普遍使用，可能早已摒棄了文書簡牘用封泥的舊制了。從流傳和出土的文物來看，唐代文書用紅泥鈐印，已成爲官方的行文制度，「中書省之印」，是典型的唐印。唐代文書中鈐印，都屬於這一類風格，雖然印文過於規格化，但迴環勻稱，樸茂自然，也自有其特點。兩宋印文，採用多疊曲綫樸成字形，工細而纖巧。至於用楷書入印的末記和似楷似草體的押，更是元代印的特色。當此之時，中國的印史，已在轉入流派印發展的新時期了。

明清篆刻流派概述

方去疾

我國傳統的篆刻藝術，自明代中葉到晚清這五百年時間裏，湧現了不少獨具風格的流派。世傳明清篆刻流派有：以文彭爲代表的「吳門派」，以何震爲代表的「徽派」，以程邃爲代表的「皖派」，以丁敬爲代表的「浙派」，以鄧石如爲代表的「鄧派」，還有「泗水派」、「莆田派」、「揚州派」、「如皋派」、「雲間派」等等。

現將其主要流派、主要作家的特點及其師承關係，作一簡略的介紹。

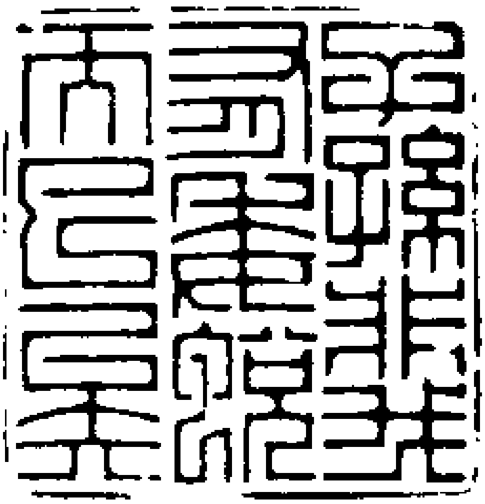
文彭，爲「吳門派」的代表作家。他精研六書，深諳文字學，主張篆刻應以六書爲準則，他身體力行，創作一絲不苟。朱文作細邊，參以小篆結體，圓勁秀麗；白文師法漢印，格調清新。他備受後代高度評價，被視爲篆刻的開山視範。他運用雙刀法刻行書邊款，對後人很有啓發。在如何接受傳統精華和力求形式變革方面，可以說是起了示範的作用。當時與他齊名的有何震，時人並稱「文何」。後來承傳其法的，主要有歸昌世、李流芳、陳萬言、顧聽等。

何震，是一個被奉爲「集大成者」的篆刻家。他與文彭情同師友，交誼甚契。他們久居南京時，常在一起研討六書，有時甚至夜以繼日。這爲何震的藝術創作奠定了深厚的基礎。後人周亮工、李流芳等稱讚他：「主臣印無一訛筆」，「何雪漁爲近代名手，海内推爲第一」。他採用文彭的手法外，又創造了多稱形式，「各體無所不備，而各有所本，復能標韻於刀筆之外，稱卓然矣」。其中仿漢滿白文印，刀痕顯露，不加修飾，蒼潤樸厚。「依法而不泥法」，這正是他的創新之處。雖然有些形式尚欠成功，不過處在探索階段，對此不能苛求。其單



明　文彭　琴罷倚松玩鶴

刀邊款，欹斜雄健，奇趣機生。總的來説，其成就是突出的。他的創作實踐，標誌了篆刻藝術由單一化向多樣化發展的趨勢。程原對他的篆刻藝術非常崇拜，曾有從他爲師的打算，可惜一直没有機會實現，在何震逝世後不久，趣在天啓年間向各方徵惜到何震篆刻原石數千方，精選一千餘方，囑其子程樸摹刻，於天啓六年（公元一六二六年）成《忍草堂印選》一書，何震各體的印藝方得以傳世。他的篆刻風格，稱爲「黃山派」，後來有稱爲「徽派」的。梁袠、吴忠，程原、程樸父子，都與其一脈相承，屬何震流派。





明　汪關

子孫非我有委蜕而已矣

明末印壇有成就的篆刻家更多，影響較大的有汪關、朱簡兩家。汪關取法漢印平實一路，善於使用衝刀，刀法樸茂穩實，章法一絲不苟，專意摹取漢印，力求神形兼備，功力很深，將其作品與漢印精品相比較，並不遜色。人稱他的治印爲「婁東派」，也有合沈世和、林皐稱爲「揚州派」的。朱簡與汪關不同，以切刀法刻印，不拘泥於形似而追求神韻，作品豪放，個性很强，加上見聞廣博，所以能達到較高的藝術境界。他在萬曆三十九年（公元一六一一年）完成的《印品》一書中，附有《謬印》一篇，在説明裏寫道：「附印亦出近代名手，所謂太巧則拙，太拘則板，偶而偶之，群而習之，猶北馳太行，日趨日遠，微曰秦漢，求宋元不可得也，敢摘數章，以當前軌，知我罪我非所論也。」這些「謬印」經過核對，乃是何震、梁袠、陳萬言、談其徵諸家的作品。這種不計私人友情的精神，非常可貴。他精研古代篆體，且頗多創獲，如對戰國璽印斷爲「先秦印」，尤屬創見，在《印經》中還首次揭出「文人之印」的見解。

比汪關、朱簡略後的程邃，博採衆長，異軍突起，以簡刀代筆；朱文喜用大篆，錯落離奇，白文精探漢法，頓挫沉鬱，運刀取法汪關，而凝重則過之，能充分表達筆意，力變文、何之風，成爲一代宗匠。他的流派世稱「皖派」，影響深遠。

清初著名的篆刻家胡正言、程邃、沈世和諸家，都是明末遺民。其中胡正言，作品簡雅，不僅是書畫篆刻家，而且是運用中國傳統木刻彩色套版水印技藝刊行《十竹齋書畫譜》、

《十竹齋箋譜》，曾摹古篆籀爲小石刻等圖書的出版家。他著有《印存初集》四卷、《胡氏篆草》一卷、《胡氏篆草二集》一卷。在清代早期主要的篆刻家還有林皋、吳先聲、許容等。林皋篆刻講究法度，以章法秀麗嚴密，刀法工致挺拔爲時所重。他的流風，廣被浙西，被稱爲「林派」；亦有合汪關、沈世和、王蓮稱之爲「揚州派」。吳先聲與林皋同時，刻法相近，另有一



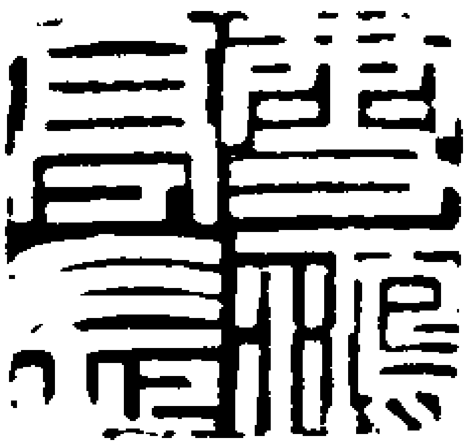


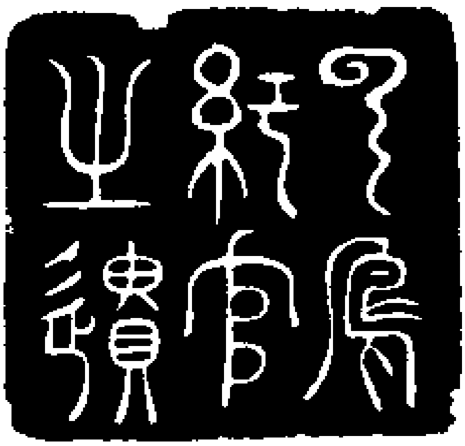
清　程邃　徐旭齡印

種秀逸之氣。許容的篆刻功力極深，所刻私印，構思精密，有其特點，但多字印過於追求形式技巧，學者亦步亦趨，習氣過深，遂使如皋派未能得到進一步的發展。

清代中葉是篆刻藝術發展、開拓的全盛時期。作者如雲，名家輩出，高鳳翰、汪士慎、丁敬、鄧石如、巴慰祖等，都是有創新、成果顯著的篆刻家。丁敬、鄧石如兩人，爲其中佼佼者，卓然大家風度，矯正了競巧鬥妍的習氣。丁敬有感於「古人篆刻思離群」，主張「吾竹房(衍)議論不足守」，其氣魄和識力過人。他以朱簡的切刀爲法，在探究漢印精華基礎上，參以隸意，兼收各體，形成拙樸雄健的風格，遂創「浙派」一家。後繼者蔣仁、黃易、奚岡、陳豫鍾、陳鴻壽、趙之琛等，都效法丁敬，但能別出新意，自成一家。鄧石如師法程邃的簡刀法，以漢碑入漢印，千古未有，極具活力，盡「用我法」，獨闢蒼勁渾樸的風格。他刻贈羅聘「亂插繁枝向晴昊」七字印的邊款中有：「兩峰子畫梅，瓊瑤璀璨，古浣子摹篆，剛健婀娜」，自評「剛健婀娜」四字，確非自負之語。他的印風稱「鄧派」，亦有稱爲「徽派」的。丁敬、鄧石如都善於取捨，作品內蘊充實，神采煥發，名雋瀏亮。他們對晚清篆刻藝術的發展起有很大的促進作用。至於「雲間派」，到了鞠履厚重蹈許容的覆轍，遂使該流派從此一蹶不振。

晚清初期的篆刻受浙派的影響很深，陳鴻壽、趙之琛兩家的作品，刀法明顯，作品亦多，衆之所好，趨之若騖，成爲浙派的代表。但後學者往往得其形而不能傳其神，所以趙之琛之後，未有大家出現，而趙之琛晚年作品，亦僅存形式技巧，漸趨僵化。他的功力雖深，也





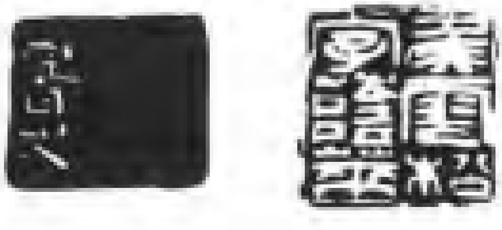
清　高鳳翰　雪鴻亭長



雪鴻亭長印邊款



清　丁敬　豆花邨裏草蟲啼



清　鄧石如　侯雲松字蔚巢





清　陳鴻壽　江郎山館





清　趙之琛　樂阿蘭那行



清 吴熙載 汪鋆 兩面印

無法挽救浙派衰落的命運。迨吳熙載崛起，形勢改觀，變化顯著。他是鄧石如的再傳弟子，書法、篆刻都宗法鄧石如，運用純熟，吸收其他書體，亦能與漢篆熔於一爐。他運刀靈活，圓轉流暢，能充分表達筆意，富於立體感，作品風貌輕鬆多姿，一任天趣，晚年作品更呈樸厚，一洗當時矯揉造作的風尚。只是由於鄧石如的原作傳世稀少、而目多樣而難於着手，學者多捨鄧而趨吳，以期達到學鄧的目的，故印壇而目爲之一新。

錢松是杭州人，西泠八家之一。因其他西泠七家都是浙派名手，後人將他歸入浙派行列，其實錢松與浙派毫無共同之處。他的章法來自漢印，刀法受吳熙載的影響，以切帶削的技巧進行表現，實爲一種創新的刀法。他的治印功力，基礎堅實，作品看似漫不經心，實質上主在得勢，故渾厚樸茂的意趣躍然紙上。因是一種新的格調，其作品特別引人注目。

趙之謙初學浙派，進而於古璽、秦漢印、宋元朱文、皖派篆刻均有精深的研究。他從鄧石如使用各種篆文碑刻入印頗獲啓發，遂將秦權、詔版、刀幣、鏡銘、漢器等文字熔鑄入印，取材益加廣泛，突破了秦漢璽印的程式。他初用切刀治印，刀法雖不及吳熙載、錢松渾厚，但能傳神。後來他亦試以單刀、雙刀結合，或用衝刀刻法，看來是想創新，但這個問題沒有

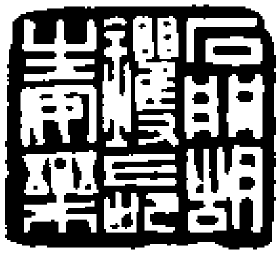




清　趙之謙　丁文蔚

得到解決。這裏值得一提的是，他首先使用魏書刻款，有時還以陽文款識及六朝畫像、造像刻款，爲邊款創新開辟了新的途徑。他是學識淵博、精通書畫篆刻的藝術家，對篆刻藝術水平的提高作出了重要貢獻。

胡钁的篆刻得力於玉印、鑿印、詔版，細白文的成就很高，轉折猶如曲鐵，錯落有致，看似草率從事，若非苦心經營，何能臻此？他處理筆劃懸殊的印文，更能體現其功力之深厚。



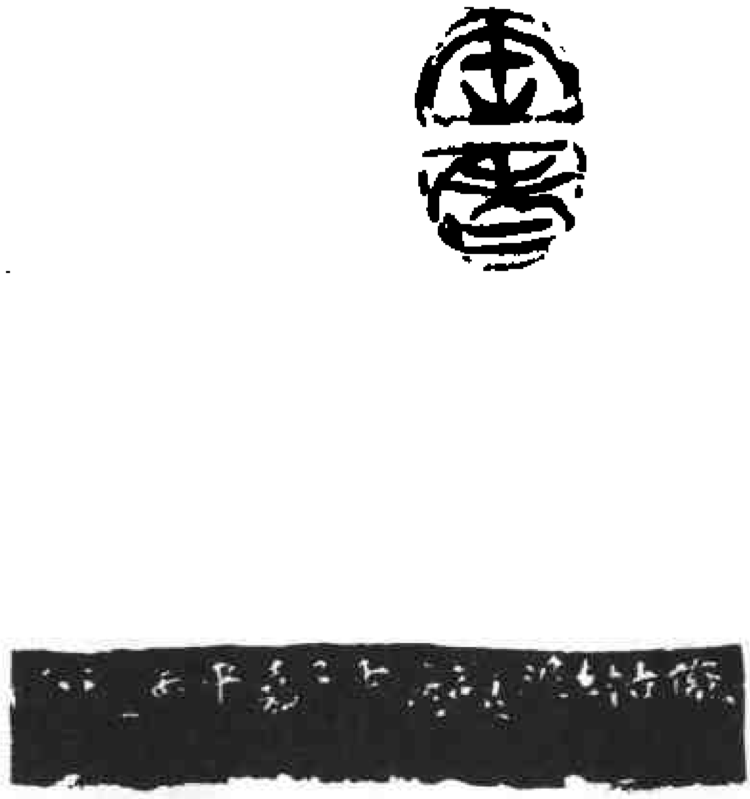


清　胡钁

石門胡钁長生安樂

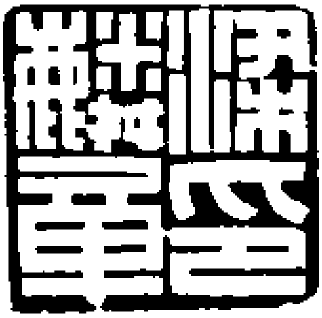
吴昌碩在書決上曾將石鼓文用漢篆方決書寫，取得良好效果。在篆刻的書體方面，有了鄧石如、趙之謙的取材經驗，他又將石鼓、泥封、磚瓦、碑碣等文字及體格化合爲一種經常使用的書體。在刀決方面，他使用「出鋒鈍角」刻刀，將錢松切中帶削的刀法和吴熙載的

御刀法結合成一種全新的刀法。尤爲突出的是：他將邊綫與印文作爲一個整體進行考慮，使邊綫與印文渾然一體。他的印邊，大膽殘破，一望可知取法泥封，但又與泥封不同，他是將治印與其大寫意繪畫的風格協調統一的大家。作品高簡雄奇，名馳海内外。他在篆刻方面進行的革新，其貢獻是巨大的。



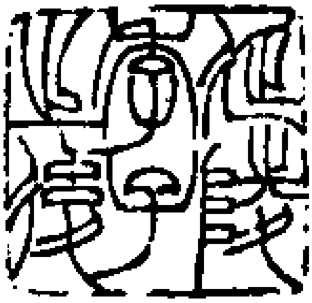
清　吴昌碩　缶老聯珠印

黃士陵治印初學吳熙載，嗣後取法漢印，間用金文、匋文入印，主張篆刻作品不應敲邊去角，不應修飾。他認爲，古印之所以破損，乃是泥土腐蝕所造成。故其作品從平實中取逸趣，險勁中求平衡，他刀法剛健，刻的綫劃不計勻稱、粗細不求統一，光潔暢達，而精神愈顯。他的用刀得自吳熙載，而運刀剛強，力能扛鼎，韻味無窮。





清　黃士陵　梁麟章印





清　徐三庚　延陵季了之後

晚清六家通過相互影響，在書體的應用、印文字的構思、款式的處理、刀法的掌握等方面，都能窮盡變化，推陳出新，力出新意，爲篆刻藝術史譜寫了新的篇章。

此外，值得研究的是宋玨開創「莆田派」的問題。宋玨，一作穀，字比玉，自號荔枝仙、國子生，生於公元一五七六年，卒於一六三二年，福建莆田人，定居南京。一般傳記裏未記載他能刻印。周亮工曾有「莆田宋比玉者，善八分書，有聲吳越間，後人競效之。至用於圖書，古無是也」一段文字。清末周春《論印詩》中有「聞説莆田宋比玉，創將漢隸入圖書」的詩句。周亮工小宋玨三十七歲，亦久住南京，愛好藏印，曾遍請當時的篆刻家爲之刻印，因而爲各

家寫了傳記，編爲《印人傳》，書中並没有宋珏的傳記。編集各家爲之所刻印章成《賴古堂家印譜》，譜中亦無一方隸字印。周春生當宋珏死後近一百年之時，他論宋珏印的詩句内容亦只是「聞説」。至於宋珏的用印，現在能看到近十方左右，都是篆文印，仿漢印式，其中多方還是汪體所刻，因而宋珏是否精於此道，尚待進一步考證。晚明莆田著名篆刻家魏植、吴晉的作品，都作篆字，没有作隸字的。周亮工爲吴晉所寫傳記有：「初作印多用莆田派……平子從予游，見予所藏銅、玉章及日今名印譜，遂一洗其舊習。」這段文字給我們提供了一條重要綫索，即吴晉有些作品的章法，的確與何震、宋簡、顧聽、汪關並不顧似，刀法工整，書體多作小篆，但經常參以古篆寫法，或字與字不够貫氣，看來這應是莆田派的特點。

明清兩代的篆刻流派，以前均以姓氏、地區來名派，經過一段時期，問題就複雜了。何震、何通，高鳳翰、高翔，吴熙載、吴昌碩，如以姓氏稱派，就難以區分。如何震、程邃、鄧石如，在各種參考書中，有的稱「徽派」，有的稱「皖派」，都不一致。僅歙縣爲例，先後出現汪關、巴慰祖，他們都是有成就的篆刻家，如以地區稱派，更爲困難，只有以人的姓名定派爲最切當。至於過去許多書籍將程邃、巴慰但、鄧石如都歸入皖派，其實並非恰當，因爲他們儘管用的都是衝刀，但是風格各不相同，應是不同的流派。

時代造就人才，人才推動時代。明清兩代，印家輩出，流派紛呈，篆刻藝術得以不斷發展，空前繁榮。因此可以説，時代使然。而歷史又是波浪式前進的。從上面簡略的介紹，大

致可以得到這樣一個印象：主客觀條件的不同，形成了明清時期流派篆刻藝術發展的三次高潮，以及産生了體現這些成果、史料價值保存較爲完整的三本印人傳記。

篆刻藝術在明代萬曆時期達到一次高潮，文彭、何震、汪關、朱簡、程邃爲代表，周亮工爲實際接觸和交往的篆刻家寫傳記，後觸爲《印人傳》三卷。在清代乾隆、嘉慶時期達到又一次高潮，以丁敬、鄧石如爲代表，汪啓淑撰有《續印人傳》八卷。在晚清時期達到的第三次新高潮，以錢松、吴熙載、趙之謙、胡钁、吴昌碩、黄士陵爲代表，葉爲銘撰成《再續印人傳》，後將《印人傳》、《續印人傳》摘録和《再續印人傳》合併編爲《廣印人傳》四册十七卷。這些歷史的記録，連同篆刻家的作品、印譜、論著，包括款識跋記等等寶貴資料，提供了明清五百年篆刻藝術發展的基本脈絡，值得我們進一步的探究和總結。

隨着海内外交往的日益頻繁，中國傳統的篆刻藝術已成爲具有世界性意義的一種藝術。相信它在海内外會獲得越來越多的朋友和知音，同時它自身也一定會繼續取得新的發展。